

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**Departamento de Historia de la Filosofía**



**TESIS DOCTORAL**

**La formación de una cultura de la resistencia a través  
de la canción social**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Gustavo Sierra Fernández**

Directora

Montserrat Galcerán Huguet

Madrid, 2016

Facultad de Filosofía  
Gustavo Sierra Fernández



# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

**La formación de una  
cultura de la resistencia  
a través de la canción  
social**

GUSTAVO SIERRA FERNÁNDEZ

*La formación de una Cultura de la Resistencia a través de  
la Canción Social*

Tesis presentada ante la Facultad de Filosofía  
de la Universidad Complutense de Madrid  
para la obtención del título de Doctor en  
Filosofía (Teoría del Conocimiento, Estética  
e Historia del Pensamiento).

Directora: Montserrat Galcerán Huguet

*Getafe, Madrid*  
*2015*

## ***Agradecimientos:***

En primer lugar, como no podría ser de otra manera, agradecer a la directora del proyecto, Montserrat Galcerán, por su paciencia, dedicación y por la gran libertad que me ha concedido para hacerlo.

También a Antonio Gómez y Fernando González Lucini, directores extra-oficiales, por la documentación que me han facilitado.

A mis padres, hermanos, amigos y compañeros por su apoyo.

A Benedicto García, Adolfo Celdrán, Manuel Gerena y Elisa Serna por la correspondencia y por los documentos que me han mostrado a lo largo de estos años.

Al Dr. Karlos Cid Abasolo por su ayuda en la traducción de los textos en vasco.

Y, finalmente, a Carlos de Abuín, Joaquín Carbonell, Víctor Claudín, Antonio Fernández Ferrer, Antoni García, Julia León Conde, Fernando Lobo, José Miguel López, Juan de Loxa, Xavier Ribalta Escanell, Helios Ruiz León y Adrian Vogel, por, junto a muchos de los anteriores, sus respuestas al cuestionario.



## **Dedicatorias:**

*A mis abuelos*

*A Benedicto García Villar, por su amistad y apoyo*

*Y a la entrañable memoria de Antonio Piera y Antonio Resines*

# ÍNDICE

## **Introducción**

- ❖ Una explicación sobre el éxito del compromiso en el arte. 10
- ❖ Resistencia: concepciones. 19
- ❖ Metodología 30

## **Capítulo I: La Canción de autor en España (1960-1980): Nacimiento, Desarrollo, Características.**

- ❖ La época histórica 34
- ❖ Cultura de la oposición 75
- ❖ Definiciones y características principales 97
  - ¿Un género literario? 108
  - Coincidencias con los movimientos artísticos anteriores: el peso de una responsabilidad heredada 113
- ❖ Breve historia de los movimientos de canción de autor 125
  - Precisiones sobre el género musical 146

## **Capítulo II: La herencia cultural.**

- ❖ Introducción 164
- ❖ La herencia cultural 166
  - Herencia musical: folklore y canción popular 173
    - Definición y aplicación del folklore 179
    - Características y aplicaciones de la instrumentalización progresista 192
    - La alienación hegemónica: *nacional-folklorismo* 198
    - Folklore y canción popular 204
    - Folklore, canción popular y canción de autor 211
    - Conclusiones e implicaciones 222
  - Herencia ética: literaria y política 232
    - La herencia ética: la influencia literaria 233
    - La herencia ética: la lucha contra el olvido 263
- ❖ Conclusiones 272

## **Capítulo III: El compromiso en la Canción de Autor en España**

- ❖ Compromiso en la canción de autor 276

❖ Las caras del compromiso	299
• La toma de conciencia: el punto 0	316
• Actitud y posicionamiento crítico: claves para la acción	324
• Objetividad y realismo	342
• Rechazo del elitismo	368
• Historicidad	381
• Universalidad	394
• Humanismo	398
• Colectividad	431
• Popularismo	449
❖ Conclusiones	464

## **Capítulo IV: Cultura de la resistencia**

❖ La cultura de la resistencia	468
• Ortodoxos y heterodoxos: la cultura ilegal	487
• Memoria y pensamiento utópico	512
• Desvelamiento y desmitificación	528
• Valor de la palabra	540
• Imperativo moral: potencia de la cultura	546
• Espacios de libertad compartida	551
• Cultura=crítica	567
• Épica	570
• Codificación de la resistencia	600
❖ Conclusiones	617

## **Epílogo**

## **Bibliografía y Anexos**

❖ Bibliografía	640
❖ Anexo I. Traducciones	667
❖ Anexo II. Cuestionario	687
• <i>Carlos de Abuín</i>	687
• <i>Joaquín Carbonell</i>	
• <i>Adolfo Celdrán</i>	688
• <i>Karlos Cid Abasolo</i>	
• <i>Víctor Claudín</i>	689
• <i>Antonio Fernández Ferrer</i>	

• <i>Antoni García</i>	690
• <i>Julia León</i>	
• <i>Fernando Lobo</i>	
• <i>José Miguel López</i>	692
• <i>Juan de Loxa</i>	693
• <i>Xavier Ribalta</i>	
• <i>Helios Ruiz León</i>	
• <i>Adrian Vogel</i>	694
• <i>Elisa Serna</i>	695
❖ Anexo III. <i>Elisa Serna, cantautora: censura, multas gubernativas, cárcel, exilio, prohibiciones de recitales y giras. Asaltos.</i>	698
❖ Anexo IV. <i>Cronología de sucesos nacionales e internacionales comentados por algunas canciones</i>	713
❖ Anexo V. <i>Una cronología de la Canción de Autor</i>	719

### **Abstract:**

❖ The Formation of a Culture of Resistance through the Social Song.	757
---	-----

### **Resumen:**

❖ La Formación de una Cultura de la Resistencia a través de la Canción Social.	761
--	-----

*Os digo que si éstos callaran, las piedras clamarían.*

Lucas 19: 40

*Ehunka uso  
Elkorretako inguruetan  
Itzaltzuko bardoaren  
bila etsipenetan.  
Gari ttanta  
bana dute mokoetan  
ezarri ahal izateko  
Gartxoten ezpainetan.*

Benito Lertxundi, “Itzaltzuko bardoa”

# INTRODUCCIÓN



Manuel Gerena con Rafael Alberti en París, 1970 (cortesía de M. Gerena)

## Una explicación sobre el éxito del compromiso del arte

*I hate a song that makes you think you are not any good. I hate a song that makes you think that you are just born to lose. Bound to lose. No good to nobody. No good for nothing. (...) I'm out to fight those songs to my very last breath of air and my last drop of blood. I am out to sing songs that will prove to you that this is your world and that if it has hit you pretty hard and knocked you for a dozen loops, no matter what color, what size you are, how you are built, I am out to sing the songs that make you take pride in yourself and in your work. And the songs that I sing are made up for the most part by all sorts of folks just about like you.*

Woody Guthrie<sup>1</sup>

A lo largo de estas páginas trataremos de dilucidar la relación entre el arte, y concretamente la poesía y la canción de autor, y una cultura de la resistencia y para la resistencia; cómo, muy a menudo, es el arte comprometido el que condensa y cataliza el sentimiento de resistencia, sea activa o pasiva, de una población descontenta, ayudando a aclarar todo aquello que ésta es incapaz de describir y explicar, y cómo, en otras ocasiones, es el mismo arte el que crea un sentimiento de resistencia hasta entonces latente e ignoto en la población. Cabría preguntarse si la fuerza evocadora del arte es tan poderosa.

Muchas veces, y no con ánimo minusvalorativo, algunos “críticos” han dicho que lo que expresaban los artistas comprometidos en sus creaciones no introducía ni añadía nada nuevo a lo ya sabido: caso, por ejemplo, el de Adorno valorando la obra de Brecht<sup>2</sup>; sino que era el suyo casi una labor socrática, como precisamente calificó Walter Benjamin la obra de Brecht<sup>3</sup>, un recurso a la ironía socrática por la que estos artistas daban a conocer a su público las causas de ese descontento, de esa miseria, etc., y hasta, casi en un ejercicio de anámnesis, hacerles descubrir que realmente estaban descontentos, o bien rompían el elaborado velo ilusorio que envolvía la realidad social, que prácticamente todo régimen, incluso los democráticos, emplea, y mostraban la verdad desilusionante que se escondía tras esa red de pretendidas seguridades, comodidades y del orden establecido que las sustenta: digámoslo, de alienaciones.

A lo largo de la historia ha habido casos en los que una obra de arte ha podido desde unir a la gente en una causa, hasta hacerla salir a la calle a protestar: Bertolt Brecht citaba el caso de cómo, después de haber visto una obra de teatro relativa al aborto, mucha gente se organizó al día siguiente para exigir mejoras sanitarias<sup>4</sup>; podríamos hablar de cómo el *Guernica* de Picasso se convirtió en la condena atemporal de los abusos contra la población inocente en tiempo de guerra; de cómo la resistencia portuguesa se reconocía a través de la canción “Os vampiros” de José Afonso; de cómo llovía sobre la Francia ocupada –gracias a la aviación británica– un disco de pizarra con el tema de los partisanos, “Le chant des partisans”, cantado por Anna Marly, que se convertía en el santo y seña de la Resistencia; cómo “Djelem, djelem”, un

---

<sup>1</sup> Para la traducción de los textos no castellanos, ir al Anexo I.

<sup>2</sup> Adorno, p. 324.

<sup>3</sup> Benjamin (1998), p. 20.

<sup>4</sup> Brecht (2004), pp. 28-29.

tema compuesto para el cine, se convertía en el himno de la nación gitana por mencionar el *Porrajmos*, el holocausto gitano a mano de los nazis; cómo películas tales como *Casablanca* de Michael Curtiz (1942), *El gran dictador* de Charles Chaplin (1940), *Ésta es mi tierra* de Jean Renoir (1943) o *Los verdugos también mueren* de Fritz Lang (1943), u obras de teatro como *Galileo* de Brecht, o el poema “Liberté” de Paul Eluard, constituían la más feroz crítica contra Hitler, al tiempo que una inyección de aliento o un homenaje a las resistencias antifascistas de Europa; y de cómo una bella canción sefardí sobre la pérdida de la persona amada por la distancia, que probablemente se cantó mientras abandonaban Sefarad, se convertiría en el himno de la resistencia de este pueblo judío durante el holocausto nazi. Ejemplos y ejemplos que podríamos seguir citando. ¿Qué busca, pues, un público en un determinado arte?

A principios del siglo XX, y más concretamente tras la I Guerra Mundial y la Revolución rusa, intelectuales de todo campo y de todo el mundo comenzaron a plantearse su estatus en la sociedad, y decidieron, con el ejemplo de los intelectuales soviéticos, tomar un papel más activo en sus respectivas sociedades, en una especie de renacimiento del romanticismo tardío del siglo anterior; y así, con estas experiencias recientes, la mayoría de ellos decidieron que el papel del intelectual era denunciar las injusticias, alinearse con los oprimidos, hacerse voz de las masas sin nombre ni rostro y posicionarse frontalmente en contra de la guerra de signo capitalista e imperialista. Recogían así el testigo que les lanzaban, y que a su vez ellos habían recogido de aquí y de allá, intelectuales como Hugo o Sue. Muchos de estos intelectuales, a veces a causa de ello o bien a consecuencia de ello, militaban o simpatizaban con diversos movimientos sociales, obreros y humanistas, siendo quizás el Partido Comunista, debido a su auge tras la Revolución de 1920, el que contara con más adeptos. En un principio, no todos, pero sí un buen número de ellos, deciden que emplearán su obra para difundir los principios del movimiento con el que simpatizaran. Pero muchas de esas cosas ya estaban en los tratados y ensayos políticos: Marx, Bakunin, Proudhon, Luxemburg, Iglesias, y hasta en la Biblia y otros libros religiosos, y quizás, desde un punto de vista técnico, de una manera mucho mejor que la que los artistas lo pudieran hacer. ¿Cuál vendría a ser la diferencia?

Podría decirse que, en primer lugar, estarían la digeribilidad y la accesibilidad, aunque no será, desde luego, lo único ni lo más determinante.

Hay que considerar que buena parte del público destinatario, del público deseado, de la mayor parte de estas creaciones no poseía, a menudo, ni siquiera los estudios más primarios, así que difícilmente podrían acceder y comprender a las obras de críticos como Marx, Engels o Bakunin y, en este aspecto, tuvieron mucha importancia las creaciones más accesibles para el público, como era la música, el teatro e incluso el cine, si bien es verdad que las antiguas obras (especialmente, aquellas que se vendieron por entregas), como fueron *Los miserables* o *Humillados y ofendidos* tuvieron, no sólo gran popularidad, sino mucho impacto entre personas de distinta condición: desde las profesiones liberales a obreros. Por supuesto, no se trató de poner de manera más bella las doctrinas del marxismo, del anarquismo o del socialismo (incluso de una nueva forma de cristianismo radical propugnada por aquellos escritores realistas del XIX) en forma de poemas y canciones, o de novelas folletinescas —aunque esto sucediera en ocasiones—, lo que aparecía reflejado



en aquellas composiciones era lo más básico, de aquello de lo que estas teorías partían: la solidaridad, la compasión, la comprensión..., sin pasar por alto un examen y una crítica concienzuda y, en ocasiones, mordaz de aquellas sociedades. Seguramente muchas personas no se daban cuenta de lo injusto que eran algunas situaciones hasta que no leyeran el episodio en el que Fantine es detenida y acusada de prostitución, al defenderse de la broma pesada, inoportuna y desconsiderada de un *caballero respetable*.

Pero, por supuesto, no dejaba de ser arte, y lo importante es que el artista nunca perdiera de vista que lo que hacía era, al fin y al cabo, arte. En ocasiones, por hacer prevalecer el mensaje por encima de la forma, pudo desatenderse la dimensión artística –a veces, hasta deliberadamente–, dando como resultado obras de “baja calidad”, no necesariamente malas, y cuyo cometido, por tanto, parecía tener mucha menor eficacia. En el momento histórico en el que muchos artistas decidieron conscientemente escribir para el pueblo se desataron muchas discusiones y polémicas en torno a este asunto (que es más viejo de lo que creemos); superado, finalmente, el momento “propagandístico” que sucedió a los días del triunfo de la Revolución rusa, el dilema que se les planteaba era el siguiente: crear obras que pudieran guardar cierto equilibrio entre la dimensión artística y el mensaje político-social, entre la forma y el contenido, y cómo intentar que ni el mensaje solapara la dimensión artística, ni que la forma artística pudiera enmascarar demasiado el mensaje y la intencionalidad del artista. Fue un proceso de maduración, tanto artística como política, lo que estos artistas padecieron para llegar a esa ansiada fórmula y dejar de ser artistas *de partido*, sino artistas con ideas y con voluntad de “cambiar el mundo y transformar la vida”, sin contar, además, con que la mayor parte de las obras que puedan calificarse de políticas respondían, a menudo, a una situación de emergencia.

Sin embargo, si esto fuera todo, nos haríamos un flaco favor, ya que estaríamos reduciendo todas y cada una de estas dimensiones. Ni el hacer digerible unas ideas socio-políticas ni el hacerlas más accesibles a un público, por lo demás, iletrado e incluso analfabeto, explican suficientemente el impacto que estas creaciones pueden tener en una sociedad concreta, entre otras cosas porque no fue nunca en la mayoría de los casos su ánimo el de convertirse en trovadores de unas ideas de partido. Tiene que haber algo más.

El arte surge en la humanidad casi al mismo tiempo que la religión y la magia, y, en principio, según los estudios más ortodoxos, estrechamente vinculados. Ese vínculo quizás nunca desapareció, y quedara en el arte una fuerza de evocación y proyección tan grande o más, si cabe, como la de la religión. Arte y religión han ido a menudo de la mano: la religión, excepto en momentos y creencias muy determinadas, ha gustado de echar mano del arte para evocar los pasajes que se creyeran más importantes en cada momento, pues no fue casualidad, por ejemplo, que en ese período en el que el gótico y el Renacimiento coinciden en su transición, los Cristos de las iglesias comenzaran a perder esa rigidez y severidad propia de los tiempos en los que se creía que el fin del mundo estaba próximo, y empezaran a adoptar rasgos más amables: el paso del Cristo juez al Cristo redentor en la historia del arte, que también se explica por cambios en la estructura social. Y, por su parte, el arte también ha echado mano de pasajes religiosos para potenciar su poder de evocación. Claro está que sería incierto reducir el arte a la religiosidad, ya que en los tiempos en los que religión y arte iban de la mano, también se retrataban

escenas mitológicas. Llegó un momento, no obstante, en que religión, sobre todo religión institucionalizada, y arte romperían relaciones; en esto intervinieron varios factores: la toma de partido de los intelectuales por los movimientos revolucionarios del siglo XVIII fue un determinante histórico; la revuelta contra el convencionalismo burgués encontró cierta fuerza expresiva en los motivos satanistas, por otro lado; y, finalmente, el creciente interés por buena parte de los intelectuales del siglo XIX por las nuevas teorías sociales que, en cierto modo, pretendían que la redención se produjera en vida y en la tierra, y no tras la muerte, en el más allá, quitándole así a la iglesia el monopolio de la salvación del ser humano. Dos procesos de laicización del arte bastante relacionados. Sin embargo, las instituciones religiosas pudieron perder al arte, pero el arte, que a pesar de todo siempre conservó su independencia, conservó esa potencia evocadora, una potencia semejante que sólo puede encontrarse, en cierto sentido, en la fe y en la oración.

Así pues, del mismo modo que la religión, también el arte posee una dimensión de consuelo bastante importante. Adorno y Marcuse, como veremos, nos hablan de ella, diciendo que en toda obra de arte se encuentra la promesa de la redención, de la bondad, etc. Si bien al contemplar algunas obras de arte, ya sea por su intrascendencia o por tener un contenido que sería diametralmente opuesto a una promesa de redención de la humanidad (salvo por antítesis), se nos hace difícil encontrar un punto en el que los autonomistas del arte tuvieran razón en ese sentido; habrá que dársela, no obstante, en cuanto hablamos desde la perspectiva del artista y en el momento de la producción. Podríamos decir que un artista hace una obra para expresarse él mismo (considerando sólo la escena contemporánea): expresar sentimientos, pensamientos, sensaciones que, por la razón que sea, desea comunicar a un público ulterior. El artista, como ser humano, necesita de esa técnica terapéutica que es la expresión de su interior: la comunicación; gran parte de los poemas de amor son inspirados por personas, situaciones, sentimientos y fantasías que tuvieron lugar efectivamente; luego, distintas personas usarán también esos poemas para expresar sentimientos y pensamientos con los que se sienten identificados en buena medida. Se trata, pues, de una fórmula terapéutica que también buscará el público: un valor de uso. Ahora bien, hay muchos estetas que se oponen fervientemente a que el arte pueda llegar a ser utilizado como una farmacia, en una mal-interpretación de la popularización del arte, considerando que tal visión sólo conseguiría instrumentalizar al arte de la peor manera, mercantilizándolo. Siguiendo bastante a Adorno y a Marcuse, puede decirse que el capitalismo aprovechó esa dimensión terapéutica o paliativa del uso de la obra de arte, insertando en el mercado obras que, en un principio tenían una misión crítica o denunciatoria, de manera que lo que suponía un ataque contra el Estado de cosas que propugnaba, ahora forma parte del engranaje de los mecanismos del negocio, haciéndolas perder su potencial subversivo y, además, castrando con ello su capacidad de movilización de las gentes y potenciando, por contra, su efecto contrario: la cultura de la resignación, de la aceptación de que todo ha sido siempre igual y nada va a cambiar<sup>5</sup>.

No obstante, esa posible dimensión consoladora-terapéutica, bien entendida, no responde a otra cosa que a lo que ya propugnó Antonio

---

<sup>5</sup> Véase, por ejemplo, Marcuse (1987), pp. 92 y 94.

Machado, y que puede aplicarse tanto a las obras de arte más intrascendentes como a las más socialmente comprometidas: universalizar en la obra de arte el sentimiento individual<sup>6</sup>, de manera que pueda ser reconocido y adoptado por una colectividad de individuos a lo largo de los siglos. Quizás en esto resida gran parte del secreto del arte, en que, por sus formas expresivas, puede llegar a una variedad de individuos, de manera que pueda llegar a tener ciertas características didácticas. Y, por supuesto, de la misma manera que escribir un poema de amor no es más que la expresión de la libertad del artista, escribir un poema “social” no deja de serlo de todas formas.

Una crítica hacia la sociedad, aunque sea soterrada, aunque sea en un detalle oculto entre las sombras del lumínico cuadro del pintor de la corte: eso es lo que subyace y lo que a menudo quiere expresar el artista en su arte: la expresión en el rostro del infante Carlos en el cuadro de Goya *La familia de Carlos IV*, ¿no parece presagiar los oscuros designios que encierra el taimado rostro de aquel que desatará la primera de las guerras carlistas? O cómo el mismo pintor parecía criticar a sus modelos: la forma en que dibujaba a ilustrados, pensadores y poetas como Floridablanca, con una sonrisa bondadosa, la mirada perdida en profundas divagaciones y un halo de luz casi angelical, mientras que otros personajes como Godoy o Fernando VII eran retratados rodeados de una tiniebla violenta y turbia, con la boca torva y los ojos fijos en un objetivo concreto, con unas intenciones tan oscuras y desoladoras como el color de fondo. Quizás no fuera tanto el expresar la psicología de los retratados, sino el posicionarse frente a ellos. ¿Y no constituyen la novela picaresca, el teatro del siglo XVI y hasta el Quijote, una de las más mordaces críticas contra la sociedad y el régimen del Imperio español? Quizás podría deducirse que en las más grandes obras, en las más importantes, subyacía una cierta crítica hacia la sociedad de su tiempo; crítica que, de vez en cuando, puede actualizarse. En un momento dado, quizás ya libres de los deberes del mecenazgo cortesano, esa crítica fue haciéndose cada vez más consciente y abierta, hasta que en un momento se consideró un deber inexcusable y primero en cuanto ciudadanos; eso, unido a otros factores que iremos desgranando, es lo que para algunos acercó definitivamente a los artistas al pueblo, cuando dejaron de considerarse como una especie de casta de elegidos separada del destino de los ciudadanos comunes, cuando decidieron abandonar los planteamientos solipsistas, elitistas y puristas, y comenzaron a considerarse como iguales a su público o, para algunos, arrojarse con el deber de dirigir los pensamientos de su pueblo (aunque eso fue algo que pudo no ser positivo a la larga).

Pero la crítica y el afán de influir directamente en la sociedad, sin embargo, no lo explica todo. La cuestión está en si el pueblo comparte esa crítica, por un lado, y, por el otro, qué es lo que pretende un intelectual al tratar de influir directamente sobre la sociedad, pues también los movimientos intelectuales fascistas hicieron su crítica a la sociedad y querían dirigirla. El problema está en averiguar cuál es la fórmula por la que esas obras de arte consiguen esa conexión especial con el pueblo, cómo consigue ser aceptada; en esto quizás sea la universalización machadiana la clave de todo. Pero, ¿qué necesitaría un autor para lograr tener esa compenetración especial con su

---

<sup>6</sup> Un desarrollo de esta idea puede verse en las introducciones de Geoffrey Ribbans a las ediciones de Machado citadas en la bibliografía: Machado (1989), pp. 11-85, y (2000), pp. 13-61.

pueblo?; o dicho a la manera de Antonio Gramsci, ¿qué hace a un autor ser nacional-popular?

Tomemos ahora la perspectiva del público. A menudo los críticos del arte comprometido con afán de ser popular han cargado, precisamente, contra ese público deseado que querían dichos autores: la masa proletaria y los más desfavorecidos. Sostenían su crítica en la gran difusión que tienen otros productos, de mucha menor calidad –pues si, según ellos, ponerle cierta dimensión socio-política a la obra de arte es rebajarla, ¿qué será el conseguir una mayor difusión comercial recurriendo a lo fácil, a lo manido y trillado, sino rebajarlo e incluso mucho más?–: la mal llamada cultura popular, que sería más apropiado llamar *de masas* o, mejor, *de consumo*, que comenzó a realizarse a finales del XIX: una serie de producciones de baja calidad artística que, a lo largo del tiempo, comprenden toda una serie de campos (teatro de “mesa camilla”, novelas policíacas, eróticas, de aventuras...; canción ligera o comercial, cine de acción, comedias románticas, tele-film, radio-novelas, etc.), que iba dirigida, precisamente, a un sector de público con escasa cultura y, por lo tanto, al menos en principio, escaso espíritu crítico, que no busca ni le parece interesar otra cosa que el entretenimiento y la diversión, mientras que a los autores de esos productos sólo les llama la difusión y el éxito meramente comercial consecuente. Dichos productos tuvieron, y tienen, un innegable éxito (de ahí que sean comerciales), pero es un éxito que se debe a que son entretenimientos pasajeros. No dudamos de que entre todas estas cosas pueda haber producciones de calidad, por lo menos en su escala, pero suelen ser obras menores. El hecho de tener mucho éxito entre un público, digamos, medianamente iletrado, lleva a los críticos de los que hablamos a reaccionar ante autores que pretenden desvelar a un público similar el funcionamiento del mundo coetáneo con expresiones tales como «quizás el público –y aquí “público” significa “ese público”– no busque otra cosa que ser engañado; no quiera más que divertirse, reír o emocionarse un rato». Estamos ante una crítica de índole clasista, pues presupone que un público proletario no tiene ni siquiera la intuición de saber de lo que se le está hablando en esas obras, de que no posee la más mínima inteligencia ni constancia de enfrentarse a una obra de arte totalmente seria (y en la antigua Grecia, tanto el noble como el campesino, se compadecían por igual de la suerte de Edipo). Los críticos que, a día de hoy, puedan esgrimir aún semejantes dictámenes, traicionan la historia que nos enseña a los obreros acudiendo a las representaciones de Bertolt Brecht, a los campesinos que iban a ver las representaciones de “la Barraca” (mientras, paradójicamente, el teatro de menor calidad de los hermanos Álvarez Quintero triunfaba entre la burguesía), a los obreros fabriles de Madrid, Barcelona o Bilbao comprando los tratados de política o economía que podían adquirir por poco precio a través de la editorial Posguerra, o, aunando con lo que será nuestro campo concreto de estudio, cómo los poemas de Antonio Machado que en 1969 cantaba Joan Manuel Serrat desbancaban en las listas de éxitos a temas de Palito Ortega o los Payos. Hay un público que no se conforma, que no se deja engañar con lisonjas fáciles: hay un público que busca, que quiere saber, aprender y comprender; hay un público que busca *aquello* que les haga saltar gritando “¡Eso es!... ¡y yo también!”. En definitiva, existe un público inteligente entre los que llamaban clases subalternas que no se deja comprar ni sobornar.

Y decimos que no se dejan engañar porque, en cierto sentido, y a pesar que la tesis del desinterés kantiano rigió durante mucho tiempo en la estética, el espectador, individual o colectivamente, como parte de un público, busca algo en la producción artística, es decir, hace *uso* de las obras. Tal vez el artista crea desinteresadamente (aunque luego, con justicia, quiera cobrar), pero el público recurre a sus obras de manera utilitarista: hay quien busca emocionarse y quien busca asustarse, y también el que necesita excitar su adrenalina o incluso su libido. Los enamorados recurren a la poesía “romántica”, los creyentes a la mística, los marxistas al realismo-socialista, etc. También está quien busca justo el desinterés en la obra. Todos buscan un algo en las producciones artísticas: un algo que, en cierto sentido, les reconforte y no les haga sentir tan solos. Pero, ¿qué pueden tener ciertas obras de arte para que ese público inteligente acuda a él?

¿Qué es lo que hace que una determinada obra de arte consiga, desde llamar nuestra atención hasta causarnos ciertos estados extáticos a veces? La forma, la técnica en que se hizo, podría decirse; pero eso no sería todo, ya que junto a esto habría cierta aceptación del contenido en muchas ocasiones, y lo ideal sería que se diesen a la par. Entendemos que una obra de arte buena será, por regla general, siempre admitida y admirada por estar bien ejecutada, y de ellas, las mejores, despertarán sentimientos y estados psíquicos especiales en la audiencia. Algo semejante ocurre en cuanto al contenido: ha habido creaciones, casi desnudas de técnica y ornamentos, que, con mucho menos, han conseguido despertar en el público reacciones diversas, dependiendo en gran medida de la intencionalidad del autor, porque es un contenido, cualquiera que sea éste, con el que la audiencia se siente hasta cierto punto identificada, y con identificada significamos el reconocimiento, la comprensión e integración en sí del mensaje del autor como propio. Una obra así, en cierto sentido, deja de pertenecer al autor y pasa a ser patrimonio de la totalidad de la humanidad, porque el autor se ha trascendido a sí mismo gracias a esa compenetración especial: se ha convertido en popular, y por lo tanto, como dijo Antonio Machado, universal.

El cómo el público adopta una creación casi como propia, el porqué unas cosas le llegan y otras no, es casi un misterio; al igual que otros fenómenos, como la fe o el amor, juegan aquí varios factores: procesos neurológicos, físico-químicos y psicológicos, la educación, la extracción social, el ambiente, el legado cultural, etc. Ese cómo escaparía a nuestra labor, por lo que no es nuestra tarea averiguarlo. La nuestra se ajustaría más al qué: ¿qué es lo que pueden tener ciertas obras de arte, en cualquier categoría artística, que pueda hacer a un nutrido grupo de personas exclamar casi entusiasmados “¡eso es!”?

Para autores como Ernst Fischer, la respuesta a muchas de estas preguntas radica en la función primitiva del arte y su carácter de integrador del individuo en el grupo; para Fischer, los individuos acuden al arte porque les hace, por un lado, sentirse parte de una colectividad, y por tanto, no sentirse tan solos en el mundo; y, por otro lado, porque en la obra de arte está el secreto que busca el hombre: el de completarse, alimentar y aumentar sus posibilidades y capacidades, y, en definitiva, poder llegar a ser lo que todavía no es:

Sólo el arte puede conseguir esto. El arte puede elevar al hombre desde el estado de fragmentación al de ser total, integrado. El arte permite al

hombre comprender la realidad y no sólo le ayuda a soportarla sino que fortalece su decisión de hacerla más humana, más digna de la humanidad. *El arte es, en sí mismo, una realidad social.* La sociedad tiene necesidad del artista, el brujo supremo, y tiene derecho a pedirle que sea consciente de su función social. Ninguna sociedad ascendente ha puesto jamás en duda este derecho, al contrario de las sociedades decadentes. El artista empapado de las ideas y de las experiencias de su época no sólo quiere representar la realidad sino también darle forma.<sup>7</sup>

Una explicación que nos parece del todo plausible, aunque tal vez algo abstracta e incluso idealista. Nosotros, desde cierta humildad, nos aventuramos a proponer, sin desdeñar en absoluto todas estas explicaciones, que el secreto está en la capacidad de empatía del artista.

Si un artista ha comprendido la complejidad de los problemas de su tiempo, las inquietudes de la población común, es decir, ha conseguido esa compenetración especial, y consigue plasmarlo de una forma reconocible y, a la vez, artística, el público se reconocerá en ella y podrá elevar hasta a categoría de himno, emblema o estándar dicha obra de arte; se produce cierto proceso de identificación que es doble y convergente: del artista hacia el público y del público hacia él, a través de su obra. La cuestión no es que el artista quiera escribir para el pueblo, sino que el pueblo lo reconozca como uno de los suyos.

Y existe, ciertamente, esa dimensión en numerosas obras de arte, ese espíritu que parece instar a varios estados de ánimo, desde el instar a no rendirse hasta el alzarse por los derechos más fundamentales, pasando por el reírse de la oportuna y ocurrente sátira que se pueda a hacer a la sociedad, a un estamento, a un Estado o a una persona o personaje en el que se encarne alguno de éstos. Como señaló Peter Weiss en su obra *La estética de la resistencia*, existe un sentimiento reconocible en muchas obras de arte, de todo tipo y tiempo, en el que se nos aparece siempre un sentimiento de solidaridad e incluso un grito de ánimo a las partes más empobrecidas de la sociedad, las cuales nunca dejan de estar presentes en ellas: junto a los reyes de España, Velázquez pintó a sus bufones con la misma dignidad. El arte, como dicen Weiss, Adorno y Marcuse, entre otros, tiene esa cualidad especial de contradecir la tesis oficial de cada tiempo y lugar, de subvertir la racionalidad inherente a esos momentos dejando surgir lo irracional: lo que no debería ser; quizás con las obras de Hugo, Sue y Dumas en la cabeza, como dijo Rosenkranz, sacar a la luz las cloacas y cenagales que esconde la ciudad de París. Tomando un ejemplo anterior, las novelas de la picaresca, el teatro del siglo de oro, y hasta el Quijote, ponen en tela de juicio la era de los prodigios que, según algunos libros de historia (y ciertas tesis que perduran) fue la época "imperial" española. Es ahí, junto a muchos elementos de los que hemos citado, donde reside esa fuerza del arte, esa capacidad atemporal para que una multiplicidad de personas no sólo se reconozca en ellas, sino que saque una cierta inspiración necesaria, un cálido sentimiento de no sentirse totalmente solo frente a las circunstancias del mundo, pues es también un arte solidario que nos aproxima los unos a los otros, no sólo entre individuos de la misma comunidad, sino entre los pueblos, mostrando las semejanzas y diferencias que existen y salvando las barreras idiomáticas, geográficas y otras.

---

<sup>7</sup> E. Fischer, p. 54 [subrayado en el original].

El artista que consiga entender y aprehender en sí ese espíritu de resistencia del pueblo, de la gente común, obtendrá sin duda esa compenetración, esa corriente entre él y el pueblo como la definiera Víctor Hugo. Y esa corriente no puede producirse sin un proceso de maduración personal y artística que se inicia con el sentimiento empático de un artista hacia su pueblo: ponerse en su piel y sentir lo que él siente; a partir de ahí llega un proceso de comprensión y casi de investigación, por el cual viene el deseo de denuncia y de contribuir, de alguna manera, al cambio: un cambio que no puede producirse si esa capa de la población por la que el artista ha tenido empatía no descubre en sí misma esos sentimientos y esos problemas. Si funciona bien que el artista haya conseguido expresar una problemática que afecta directamente a una capa poblacional, será el público relativo o sensibilizado con esa capa la que acepte el mensaje como propio. De esta manera, creemos que es así como se produce esa nacional-popularidad del artista, en un proceso doble que parte desde dos posiciones alejadas: la del artista y la del público potencial, que se buscan y acaban encontrándose en un punto intermedio. Como hemos indicado arriba, el público busca siempre en el arte un cierto uso y el artista conectar con un público potencial; entonces puede ocurrir que haya un cierto público que busque respuestas a su situación social (por ejemplo, unos obreros en huelga, unos campesinos aragoneses, unos vecinos de Vallecas, unos presos políticos, un grupo etno-lingüístico, o incluso un pueblo abandonado, etc.) o una especie de palabras de aliento, y en esto que descubren que alguien trata acerca de sus problemas. Pero eso no basta, aunque ya es suficiente: a parte de eso, el artista debe aprender a hablar el “lenguaje” de ese público, es decir, entender y expresar una concatenación de conceptos e ideas que a ese público le son familiares. Por regla general, ese *lenguaje* se adopta de manera casi automática en el proceso empático, en el caso de artistas más o menos ajenos a la realidad de ese público.

La empatía, en este caso, sería un proceso creativo por el cual un artista descubre y comprende, o incluso le son familiares, una serie de problemáticas que afectan a determinados sectores poblacionales o grupos sociales, y acaba expresándolo en algún tipo de soporte intelectual y/ o artístico. Creemos que quizá nuestra propuesta del *proceso empático* no solucione satisfactoriamente la cuestión de por qué la aceptación de los mensajes de ciertos productos de arte relativamente social, o por lo menos no sin las otras posibles respuestas de arriba. Es cierto que para admitirlo hay que reconocer en el arte, como hace la estética marxista, un valor de uso, el cual creemos que es real y que es lo que mueve al público: las obras de arte no están en un limbo etéreo de tipo platónico, sino que son algo material y concreto. Y el artista profesional –es decir, el individuo que se gana su sustento con su profesión: el arte–, aunque esté movido por altos ideales, busca ganar dinero –como en cualquier profesión–; aunque si opta por cierto tipo de arte o de mensaje, probablemente no ganará más dinero que el que necesite para vivir (en el mejor de los casos).

La empatía nos parece una buena respuesta. Pero además de eso, creemos que hay algo más en esa conexión del artista con su pueblo, y es que esa empatía expresada artísticamente conecte de forma directa con las condiciones de lo que hemos llamado *cultura de la resistencia* de las clases populares: *hablar su lenguaje*.

## Resistencia: concepciones

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define “Resistencia” como:

1. f. Acción y efecto de resistir o resistirse. 2. f. Capacidad para resistir. 3. f. Conjunto de las personas que, clandestinamente de ordinario, se oponen con violencia a los invasores de un territorio o a una dictadura. (...) 5. f. *Electr.* Dificultad que opone un circuito al paso de una corriente. 8. f. *Mec.* Causa que se opone a la acción de una fuerza. 9. f. *Mec.* Fuerza que se opone al movimiento de una máquina y ha de ser vencida por la potencia. ~ **pasiva**. 1. f. Renuencia a hacer o cumplir algo. (...) <sup>8</sup>

Todas estas acepciones encajarían en lo que nos proponemos hacer aquí, salvo la tercera, a la que hay que dar algún matiz. Realmente, no entendemos por *resistencia* otra cosa distinta que la capacidad que una persona tiene para aguantar y sobreponerse a los distintos embistes inherentes a la vida que son de diversa naturaleza, sólo que aquí, por regla general, nos referiremos a aquella que trata de oponerse a los fenómenos socio-políticos que se consideren adversos. En general, entenderemos aquí por *resistencia* la capacidad de los individuos para soportar y oponerse a las injusticias, y no dejarse arrastrar al juego que hace participar en ellas y, por lo tanto, pervivir en el medio socio-político propio de una época y de un lugar (que denominaremos *período*). Por esa razón, la tercera acepción de la RAE no nos convence demasiado, ya que, bien por experiencia o bien por la historia, sabemos que una resistencia contra un gobierno, una dictadura o una invasión no necesariamente es violenta: la acción violenta es, sencillamente, sólo una de las dimensiones de esa resistencia. La no-violencia de Mahatma Gandhi era tan resistencia como la guerra de guerrillas de Ernesto Guevara

Pero la resistencia, oposición, disidencia, el *decir no*, etc., en situaciones sociopolíticas diversas, no es más que, en último término, la manifestación de dicha capacidad del ser humano ante todo aquello de distinta naturaleza que le pone obstáculos: desde impedimentos psico-físicos hasta obstáculos existenciales, frente a los cuales, de alguna u otra manera y con mayor o menor éxito, el ser humano encuentra y emplea medios o estrategias frente a dichas situaciones. Aquí nos parece adecuado traer a colación la analogía de uno de los artífices de lo que llamaremos *cultura para la resistencia* (además, no sólo en este sentido simbólico que abordaremos, sino en el real): el dramaturgo Bertolt Brecht definió su modo de hacer filosofía en el teatro a cómo entendía la gente de la calle el filosofar: como el boxeador encaja una y otra vez los golpes de su adversario y vuelve a levantarse; el buen boxeador no sólo sabe golpear, sino que también sabe cómo encajar los golpes que, inevitablemente, debe recibir. En gran medida, la capacidad de resistir, explícita o implícitamente, en la literatura comprometida, trata de eso y, en cierto sentido, la vida de los seres humanos puede definirse como un continuo de encajar golpes inevitables. Pero definamos un poco más este concepto de la resistencia, especialmente en el marco que nos ocupa: el marco socio-político para su ulterior plasmación en el arte.

---

<sup>8</sup> RAE, *Diccionario de la Lengua Española* (22ª edición): voz “Resistencia”.



Hemos dejado constancia de nuestra apreciación sobre lo incompleto de la tercera acepción que nos proporciona la RAE sobre el término. No sólo porque la resistencia militante y activa se reduzca a la mera acción violenta, pues, como hemos señalado, las diferentes resistencias históricas, por lo menos las contemporáneas, han contado también con miembros que se dedicaban a tareas menos virulentas, generalmente en el campo de la logística: propaganda, enlaces, mensajería, refugio, apoyos diversos, etc., sino porque además hay otra manera de presentar resistencia activa ante estados socio-políticos injustos: la resistencia pasiva de Gandhi (aunque no es exactamente lo que definiremos), la desobediencia civil de Luther King o la no-violencia de los hippies. Digamos que la resistencia opera a dos niveles: uno activo y otro pasivo. A la primera, entonces, la denominamos resistencia activa; a la segunda la llamaremos resistencia *pasiva*, o también *moral*: se distingue de la primera en que sus resistentes no llevan a cabo acciones propias del activismo político, de la militancia o de la guerrilla, sino que frente a estas situaciones, toman posturas de índole más moral por las que tratan de no dejarse arrastrar al juego de injusticias que presenta el sistema de un determinado régimen político. Podría pensarse que esta es una acción de resistencia de tibios o cobardes, pero en realidad la resistencia moral, pasiva, es el origen de la resistencia militante o activa.

Para empezar, la resistencia no sólo se da en épocas de regímenes dictatoriales. La resistencia pasiva, o moral, se da perfecta y naturalmente incluso en los llamados regímenes democráticos, o poliárquicos, como dijera Robert Dahl<sup>9</sup>; se trataría de lo siguiente: si en vez de entender la democracia participativa, tal como suele hacerse, como la elección de unos representantes que, se supone, hablan en nombre del pueblo que les ha elegido, la entenderíamos como un juego de contrarios, resultaría que la ciudadanía mantendría una postura de oposición frente a los gobernantes; se supone que de esta especie de juego dialéctico debería surgir una síntesis que estaría conformada por leyes y medidas lo menos restrictivas y desfavorables para los ciudadanos. Éstos, así se les suele reconocer este derecho en las democracias contemporáneas, pueden manifestar su oposición frente a actos, disposiciones, leyes y medidas que consideren injustas o desfavorables a su situación. Pero aunque pueda ser una tesis de “guerra eterna” (que así podría convertirse, con toda facilidad), en realidad se da en toda sociedad relativamente sana el que la población ofrezca resistencia a las resoluciones de sus gobernantes si así lo consideran, si bien lo deseable es que no hubiera elementos a los que fuera necesario resistirse, y opinamos que ése es el final al que deberían tender todas las sociedades humanas. Con esto sólo queremos decir que la capacidad de resistencia del ser humano, en relación al campo político-social, es tan normal, o incluso natural, como la propia ante la muerte, el desamor o las dudas existenciales. En épocas en las que las relaciones políticas y sociales

---

<sup>9</sup> La idea de poliarquía, que Robert Dahl desarrolla en sus obras, la concibió al analizar y observar que la práctica totalidad de los Estados modernos que se dicen democráticos no suelen cumplir, en último término, las condiciones básicas que él y otros críticos otorgan al Estado Democrático; por esa razón, considerando, tal vez en términos algo kantianos, que la democracia es una forma casi perfecta de régimen de gobierno a la que todos los Estados deben tender, la poliarquía sería la condición previa en la que un Estado o régimen político es casi una democracia, pero aún no. El término, que significa “gobierno de muchos”, además, pretende ser una contraposición al de *oligarquía*, “gobierno de los pocos”, que sería, por su parte, es el paso previo a la dictadura. Véase bibliografía.

son desfavorables, es decir durante dictaduras o gobiernos represivos, la capacidad de resistencia puede verse acentuada enormemente, aunque para ello sea necesario una educación necesaria para romper el tejido de mentiras con el que un régimen puede tener engañados o adormecidos a sus ciudadanos. De eso trataría la cultura para la resistencia.

Para seguir dilucidando qué pueda ser esto de la resistencia, de la conciencia de la resistencia, vamos a hacer unas salvedades, comenzando con lo que este escrito no es. Sobre todo, este escrito no es, en absoluto, equiparable a muchos ensayos, la mayoría de ellos pseudofilosóficos, que, haciendo en pie sobre las nociones de Ortega y Gasset, pretenden tratar sobre el concepto de rebeldía: se trata de un concepto muy abstracto y, en ocasiones, bastante pueril, y parecen hablar de una rebeldía o una desobediencia ciega e inconsciente. La mayor falta que cometen los autores de dichos ensayos es que enfocan su concepto de la rebeldía contra sujetos e ideas más o menos progresistas, y hasta podríamos formular la crítica de que dichos ensayos han abundado, al menos en España, en períodos de gobiernos medianamente progresistas, independientemente de si en la práctica han sido beneficiosos, pero curiosamente su número se reduce a cero en los períodos de gobiernos conservadores. No es ésta nuestra idea de rebeldía ni de resistencia, como en otros casos que vamos a ver a continuación; la nuestra, que no se rinde en último término a concepciones e intereses partidistas, es la que actúa a favor del pueblo, de la gente que tiene razones y necesidades vitales, y que es además la que sale de ella.

Otra dimensión a desechar es la que sigue. Podrá argüirse que esa oposición ciudadana de la que hablábamos antes, esa resistencia legitimada, puede ser de distinta naturaleza: un grupo de personas puede, a su vez, ofrecer la misma oposición hacia disposiciones, leyes y resoluciones que pueden considerarse justas o beneficiosas para otro grupo humano contrario a este otro por alguna razón. Por triste que pueda esto llegar a ser, hay que reconocer que es así cuando, por ejemplo, grupos de ultraderecha reclaman medidas represoras para inmigrantes y minorías étnicas nacionales; la historia nos ofrece el ejemplo del brutal acoso por parte de ciertos grupos al gobierno del presidente Salvador Allende, o de cómo los grupos filofascistas de Francia, que luego auparon al mariscal Pétain al poder, arrinconaron a la República francesa: grupos que, al fin y al cabo, se limitaban a ejercer su derecho de oposición dentro de la normalidad de la democracia. Sin embargo, existe una diferencia de vital importancia: aunque podamos llamar indistintamente resistencia, sea pasiva o activa, tanto a lo que hace un obrero tratando de mantener su sustento o reivindicándolo, como a lo que puede hacer, por ejemplo, Adolf Hitler planeando su intento de golpe de Estado, lo que diferenciaría a ambos es que el primero actuaría en nombre de intentar establecer un estado justo de cosas, mientras que el segundo lo hace en el nombre de la injusticia, aunque él considere que su fin y sus medios son la justicia. Por tanto, aunque concedamos que, en sentido amplio, también otros colectivos, cuyas concepciones y objetivos no se ajustan a la razón ni a los derechos humanos por tanto, podrían reivindicar para sí las acciones de resistencia y oposición en un régimen democrático, sólo hablaremos en este trabajo de resistencia y oposición respecto a la que llevan a cabo grupos humanos cuyos fines, concepciones, medios y objetivos se ajustan y

responden a la razón y a los derechos humanos: es decir, sólo la de aquellos que esgrimen intereses moralmente legítimos.

Presentadas estas concepciones y planteamientos, pasamos a lo que nos interesa.

No es de extrañar, entonces, que dichos grupos humanos, en esas relaciones con los órganos de poder, creen o adapten manifestaciones que les puedan servir como expresiones de su situación; es decir, que elaboren una especie de cultura formada por ciertas expresiones y manifestaciones, ya antiguas, ya nuevas, de las que a veces han sido creadores y otras han contribuido a su creación por parte de un tercero: un artista, un pensador, un músico... Algo que, en otros momentos en los que la juventud buscaba medios de expresión alternativos a las manifestaciones culturales hegemónicas (grupos sub-culturales como los beatniks, los hippies o los punkies) recibió el nombre de contra-cultura (aunque ciertamente muchas de sus manifestaciones pertenezcan, hoy por hoy, a la cultura, y aun a la Cultura), resultó que, en muchos lugares donde dominaba un régimen hegemónico y la mayor de las veces violento, consistió en la reivindicación, y hasta restauración, de la auténtica cultura nacional, truncada por el hecho violento que aupó a esos regímenes. Pues, con ese mismo espíritu de crear una cultura alternativa, es a lo que llamamos a este fenómeno de diferenciarse culturalmente como **cultura de la resistencia**, y junto a ella la llamada por Ramón J. Sender **cultura ilegal**. Es un fenómeno parecido a las reivindicaciones culturales que hicieron, o puedan hacer en la actualidad, culturas paralelas de nacionalidades sin nación propia que se inscriben en naciones mayores por devenires históricos: culturas tales como la gallega, la catalana y la vasca tanto en España como en Francia (y sin mencionar al resto de nacionalidades que puedan diferenciarse de la cultura hegemónica nacional por un dialecto muy marcado o unas tradiciones propias), la bretona, occitana y otras en Francia, etc., sin olvidar, por supuesto, las culturas indígenas y de etnias como la gitana o los grupos nómadas que aún existen en Gran Bretaña e Irlanda, que realmente no sólo mantuvieron, sino que siguieron elaborando una cultura paralela y alternativa a la hegemónica de sus países. Y, ciertamente, como de algún modo indicó Antonio Gramsci, la primera expresión de una cultura “ilegal”, que podía llegar a convertirse en cultura de la resistencia, fue esa expresión popular, construida a lo largo de los siglos, desde la prehistoria hasta nuestros días, haciendo convivir en un mismo corpus las expresiones más discordes y contradictorias y tomando todo aquello que le gusta: eso es, efectivamente, el folklore.

La cultura de la resistencia y la cultura ilegal se asemejan, por esta razón al folklore, o, diciéndolo mejor, tienen un nacimiento semejante, cuando no el mismo: el reflejo de la intrahistoria de los pueblos; la cultura de la resistencia aparece justo ahí donde un pueblo echa mano de su folklore, de su música popular en entendimiento de Gramsci, para, manteniéndolo en su originalidad o modificándolo, emplearlo como expresión de sus tribulaciones, en una especie de forma de rebelión contra su situación. Ejemplos de esto han sido varias canciones de la lucha obrera y sindicalista tales como “En el pozo María Luisa”, “Which side are you on?”, “We shall overcome”, “La Carmagnole” (aunque los orígenes de ésta se remontan a la Revolución Francesa) y básicamente todo el corpus del folklore republicano de la guerra civil española.

En definitiva, serían expresiones o manifestaciones de la cultura de la resistencia de un pueblo todas aquellas que éste tomara para expresar su problemática, o bien como himnos de lucha, de su propio folklore, en el sentido más gramsciano de la definición de folklore, pero ampliándolo a otras formas de expresión: no sólo las canciones, la música, sino también otros elementos como el teatro (véanse *Fuenteovejuna*, *El alcalde de Zalamea...*), poesía (desde Quevedo hasta Antonio Machado), novela (*Humillados y ofendidos*, *Los miserables*, *Misericordia...*), y en general toda manifestación cultural y expresión artística que, de alguna manera, contenga una dimensión en la que el pueblo pueda refugiarse o identificarse.

La cultura de la resistencia sería la que un pueblo crea como parte de su folklore, o mejor dicho, una dimensión de éste. Pero, ateniéndonos a lo dicho por Gramsci, hay momentos en la historia de la cultura en que los artistas, pensadores, poetas y músicos elaboran sus creaciones con vistas a pertenecer a esa cultura popular, es decir, de manera consciente. A menudo, esos artistas han visto cuánto amor había en el pueblo por esas manifestaciones suyas, que tenían ese aspecto de irreductibilidad, y fue entre finales del siglo XIX y principios del XX cuando una serie de artistas y pensadores decidieron, conscientemente, que sus creaciones tenían que ocupar también un puesto en dicha cultura de la resistencia, formar parte del folklore de la irreductibilidad. Es ahí cuando surge el arte comprometido tal y como lo entendemos, cuando los artistas deciden abolir los preceptos de la “torre de marfil” y el “escribir para la minoría” que habían triunfado en el XIX y volver sus ojos hacia las partes más desfavorecidas de la sociedad, hacerse eco de sus problemas y convertirse, de alguna manera, en sus representantes frente a otros hombres, descendiendo desde las alturas de las musas a las calles de las ciudades y los barrotes de los campos. En este caso, dado el afán por dichos artistas por pertenecer a tal imaginario y, dicho sea de paso, conseguirlo, hablamos de *cultura para la resistencia*, que no viene a sustituir al folklore de la cultura de la resistencia, sino más bien a enriquecerlo. La diferencia estaría sólo en que en este caso, el pueblo tiene que hacer poco o ningún esfuerzo en adaptar esas creaciones a su situación. Nótese, además, que dichos artistas, antes de tratar de hacer esta cultura para la resistencia, tuvieron primero que aprender de la cultura de la resistencia y tomar sus elementos constitutivos; para ello, ellos mismos tenían que convertirse en *pueblo*.

Y, finalmente, estaría la *cultura ilegal* o la *cultura en la ilegalidad*. Tras este llamativo nombre no se esconde, realmente, una especie de cultura alternativa que fluyese a lo largo de los siglos soslayada por una cultura legal, sino que es la misma cultura española. Es Ramón J. Sender quien la definió en un interesante artículo, escrito a raíz de la celebración del I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (París, 1935), como la auténtica cultura española, legada a través de los siglos, y cuyos nombres no son otros más que los de Cervantes, Quevedo, Góngora, Velázquez... Una cultura, dice, que es auténtica porque revela no la sociedad “oficial”, sino la otra, la que subyace, se opone y padece a la otra. En los días de Sender, durante el bienio conservador en el gobierno de la república, tenía un sentido doble: en primer lugar, aquel menosprecio que las clases altas y medias hacían hacia la cultura española contemporánea, un ninguneo que se hizo notar en la exigua presencia de la delegación española ante el congreso parisiense; y, por otro lado, por una especie de “caza de brujas” que el gobierno desató sobre los

escritores tras la Revolución de Asturias, llegando a ordenar el arresto de algunos de ellos. Un espíritu similar, pero más marcado, ocurrirá después durante el franquismo, cuando la reivindicación de la cultura, y no sólo la de los rutilantes nombres de escritores y poetas que apoyaron abierta y directamente la República y a los partidos de izquierda, sino la de ilustres nombres de escritores y obras centenarias, prohibidas o censuradas por blasfemas o poco patrióticas, es decir, demasiado críticas, se llegue a convertir en auténtico activismo antifranquista. Lo que dicha cultura ilegal tiene en común con la cultura de la resistencia es que, sólo por haber sido ilegalizada o soslayada por supuestas ideas peligrosas o imágenes obscenas, o mutiladas sus partes para dar una imagen de producto de la cultura hegemónica, ya podría considerarse parte de la cultura de la resistencia.

No obstante, la conciencia de resistencia no sólo se da bajo regímenes totalitarios. En los países democráticos capitalistas, e incluso en aquellos que tuvieron regímenes socialistas, también se intenta obnubilar la conciencia de los ciudadanos haciéndoles creer que viven en el mejor de los universos posibles, pero de una manera más sutil a como sucedía bajo la dictadura franquista o cualquier otra. De alguna manera, a través de la manipulación de la industria cultural, opera toda una maquinaria ideológica que también moldea y adormece la conciencia de los ciudadanos, haciéndoles adoptar visiones sobre el mundo ajenas a ellos en última instancia, en las que se les dicta los modos correctos y aceptables de comportamiento y pensamiento: lo que algunos autores han llamado la *falsa conciencia*; algo que sucede incluso con mensajes contradictorios, en los que parece censurarse una conducta poco moral pero que parece sentirse como lo normal o incluso lo adecuado (podríamos pensar en alguna película o novela en la que hay un protagonista con una conducta moral casi intachable, y a la vez un antagonista cuya conducta es reprobable pero que consigue lo que quiere: el mensaje de dichas películas, novelas, etc., siempre quedará en entredicho). En estas condiciones, todo un aparato ideológico, conducido a través de los medios de comunicación, marca lo que será lo racional y lo moralmente correcto. La resistencia, en esta coyuntura, es mucho más difícil que en la de una dictadura abierta, puesto que, como reza un dicho, siendo el mayor logro del diablo el hacer creer al hombre que no existe, de la misma manera, gran parte de la ciudadanía, encerrada en una especie de jaula de oro, e incluso siendo conscientes de ello pero opinando que podría ser peor, tiende a rechazar dichas actitudes de desafección hacia el sistema: la posibilidad de adquisición de bienes materiales, la ilusión de participación en la política, el hecho teórico de que todo ciudadano puede ser un cargo público o tener cierto desahogo económico (y hasta opulencia) y, como colofón de todo esto, la existencia de un enemigo, efectivo o potencial, real o hipotético, que amenaza el *modus vivendi* de dichos ciudadanos, constituyen los barrotes dorados de esa jaula, los espectros de una ilusión que consiguen la complicidad de gran parte de la población. Para ello se requiere, además, un buen número de intelectuales, expertos de todo campo, que, a través de su trabajo o de sus opiniones “de peso”, legitimen el estado de las cosas y logren una mayor connivencia de la ciudadanía con su régimen político. Pero operaría incluso a niveles mucho más sutiles, para inducir dichas formas en la mayoría de la población, y es a través de la cultura de masas: siendo la mayor parte de las veces una cultura de carácter comercial, sea consciente o inconscientemente, la publicidad, el cine, la

música, la literatura..., contribuye a la distribución de esos modos moldeando a personas que no tienen una mínima formación crítica ante las cosas, y así acabar adoptando actitudes pasivas y conformistas ante todo. Es muy difícil intentar establecer una relación por la cual todas estas manifestaciones estén dirigidas, a través de un complejo entramado, por algún tipo de desconocido grupo gubernamental, o al menos directamente, pero es mucho más sencillo pensar que se da acceso a esos productores culturales que tienen dicho pensamiento acorde a la hegemonía, y un acceso más fácil a sus productos, antes que a aquellos que puedan suponer una amenaza más o menos seria contra el sentir y el pensar hegemónico. Sin embargo, cuando esas fuerzas anti-hegemónicas tienen la suficiente potencia, mediante cualquier cauce, para hacerse accesibles, al sistema siempre le queda un recurso: su domesticación.

La domesticación de los productos culturales contra-hegemónicos, en un proceso casi idéntico al señalado arriba, por el que las obras de arte pierden su capacidad y potencial de subversión, quizás se haya hecho más patente en lo referente a los movimientos juveniles disconformes. Hay un momento en el que, por ejemplo, los discos de grupos de rock, de cantantes de folk, de cantautores, etcétera, tienen tal éxito entre una audiencia ávida que acaban generando cuantiosos beneficios, y así acaban entrando en un sistema al que ellos atacan y que, oficialmente, los condena. Podríamos hablar de una especie de “fichaje en negro”, táctica por la cual se absorbe a la competencia potencial para asegurarse de que ésta no existirá. Los hippies y los punkies, cada cual a su manera, se oponían al capitalismo, y sus atuendos trataban de dar fe de esa posición: que una marca de ropa comience a comercializar imitaciones de esos atuendos, con estampas de sus figuras más representativas, y toda esa fuerza contestataria se habrá diluido. En el caso de los cantautores también se ha dado el fenómeno: podríamos hablar de un Dylan que, en un momento clave, al menos para los ojos de algunos de sus aficionados, se vende al capital haciendo la música “de moda”; de un Serrat que, desbordado por el éxito, está a punto de participar en el festival de Eurovisión (festival de la canción comercial por antonomasia); o, inversamente, de un Víctor Manuel que ve caer las ventas de sus discos cuando quiere hacer canciones con contenido explícitamente socialista y de apoyo al PCE. Pero es, especialmente, sobre las obras de arte ya clásicas en las que se manifiesta más, cuando una cultura oficial, en un proceso de siglos, ha acabado por asimilar dichas obras despojándolas de su contenido potencialmente subversivo.

Contra el riesgo de la domesticación, que no es inevitable si se considera que incluso en las obras más asimiladas se pueden encontrar motivos subversivos, es necesario reforzar las manifestaciones de la cultura de la resistencia. Es en este sentido cuando más necesaria se hace despertar la conciencia de la resistencia y dotarla de un corpus que hemos dado en llamar *cultura*, cuyas manifestaciones están destinadas, a parte de a prestar aliento en momentos de necesidad, de unir a las personas y hacerlas solidarias unas con otras, a denunciar las mentiras de un sistema político y todo su entramado, y demostrar que siempre habrá algo mejor. Veamos cómo se configuraría una cultura de la resistencia.

Podemos caracterizar como “cultura de la resistencia” a una serie de manifestaciones populares, creadas por el pueblo o adoptadas por él, por las que, en cualquier régimen, presentan cierta oposición contra las injusticias de tal régimen, el cual, como hemos dicho, no necesariamente tiene que ser

totalitario. No se trata de una determinada adscripción política o social que la ejerciera de una manera consciente, sino que la base de ésta es, precisamente, aquellos que la ejercen de manera inconsciente. En una cultura de la resistencia podríamos hablar de dos capas que llamaremos *catalizadores* y *receptores*:

- Los *catalizadores* serían aquel conjunto de profesionales: artistas, escritores, pensadores, etc., que, o bien, crean un conjunto de manifestaciones en los que se condensan los fenómenos intrahistóricos coetáneos de su período relativo, es decir, el pensamiento y el sentimiento generalizados de la mayoría de los individuos relativos a su población, que se plasman en esas proyecciones artísticas o intelectuales, y que tienen ciertas finalidades, la mayoría de las veces, relativas al sector poblacional al que se dirijan. El resultado de esto no es tanto una identificación o un asentimiento ciego por parte de los destinatarios, sino que suele tener una finalidad más funcional: el de explicar mediante estas proyecciones la realidad actual, a través de la explicación de los fenómenos que la constituyen. Este grupo, además de condensar la intrahistoria, tiene la función de crear un corpus conceptual, propio o tomado de alguna escuela filosófica o política, fruto de esa condensación, aunque no siempre tenga que ser de manera afirmativa: lo pueden realizar como oposición a, por ejemplo, los momentos de desidia o de conformismo que imperen en el imaginario colectivo de la población de cierto momento, con la finalidad de hacer notar que esas actitudes son un error.
- El grupo *receptor* es, como hemos visto, además el grupo creador de esa base: se trata de la población en general que, a nivel consciente o inconsciente, crea estos pensamientos y sentimientos (sensibilidad) acerca de la actualidad de su tiempo y país, independientemente de su adscripción o desafección política: sus descontentos, sus esperanzas, opiniones, formas de vivir, etc. Es decir, estaríamos hablando del pueblo, entendido como el conjunto de las clases trabajadoras de varios tipos.

En definitiva, tomando como modelo la historia española más reciente, el tardofranquismo y la transición democrática, estaríamos hablando de un fenómeno colectivo en el que el conjunto receptor/ creador tomaría conciencia de su situación en un momento negativo, y el conjunto catalizador –el conjunto siempre consciente de la población– elaboraría una serie de proyecciones sobre esos fenómenos, con determinadas finalidades, algunas de ellas, ya enunciadas.

En conclusión, la cultura de la resistencia sería ese fenómeno que no sólo lleva a cabo un grupo de intelectuales, activistas políticos, artistas y hasta bandas armadas, sino algo que implica cultura en todas sus acepciones: una actitud propia de un pueblo en oposición a los estamentos e instituciones creadores de una situación injusta, sin necesidad de que haya una dictadura total. Podríamos decir que, en cuanto se encuentra en bruto entre la población, todas esas manifestaciones constituyen la verdadera cultura de la resistencia, y que, al pasar por las manos de los catalizadores, ésta acaba convirtiéndose en una cultura *para* la resistencia antes de ser integrada en la cultura de quienes partió primeramente. La “cultura ilegal” sería algo semejante y complementario:

fue mayormente explicada por Sender, arrancando desde su oposición a la obra de Menéndez Pidal, *Heterodoxos españoles*, de esta manera: la cultura (española al menos, que es de la que se ocupa) es la de aquellos que, de una u otra manera, se han opuesto a la cultura oficial, a la de los *ortodoxos*; luego, la verdadera cultura es la de los *heterodoxos* a los que Menéndez Pidal anatemiza en su obra.

La cultura de la resistencia se opone a la cultura hegemónica en el sentido de que ésta sería una cultura creada por las instituciones de una manera totalmente desenganchada y desentendida del pueblo, o al menos arraigando en él pero sesgada y superficialmente: es decir, ajena al momento intrahistórico; mientras que la cultura de la resistencia sería la expresión más pura de una verdadera cultura popular. Por tanto, en ese sentido, se puede hablar de una verdadera cultura ilegal o contracultura. El caso español presenta ciertas curiosidades en determinados momentos históricos, según muchos autores. Por un lado, como indica Ramón J. Sender, arrancando de la idea de que toda la cultura española auténtica lo es por ser popular y que, por tanto, se ha opuesto desde siempre a la cultura hegemónica: es decir, la verdadera cultura española ha vivido siempre en la ilegalidad, ha sido el fruto de verdaderos forajidos culturales (si bien, en momentos posteriores, esas manifestaciones culturales podrán haber sido adoptadas, de una manera más o menos adulterada, por la cultura oficial). El máximo exponente de esto se produce en la cultura del tardofranquismo, cuando resulta que aquello que, casi al mismo tiempo, se desarrolla en Estados Unidos y en el Reino Unido, con el nombre de contracultura, constituye en España la auténtica y más pura cultura española. Cabrían aquí incluso las manifestaciones, por lo menos en el plano cultural, de la reivindicación de las nacionalidades *no castellanas* (pero, como veremos, incluso la castellana) del Estado español: es decir, aquellas regiones con identidades propias e incluso lengua autóctona que, entonces, aunque protegidas por sus respectivas reales academias y sin tener en cuenta el peso casi intocable de las parroquias vascas y catalanas, en el sentido que antes presentábamos: eran culturas, con sus propias manifestaciones, que al estar menospreciadas, e incluso perseguidas en algunas ocasiones, bordeaban la ilegalidad. Eran, a lo sumo, culturas paralelas y alternativas que se oponían a la cultura oficial y hegemónica<sup>10</sup>.

Existe pues, un hilo rojo, una especie de materialismo dialéctico, casi ininterrumpido (dependiendo de lo consciente que el grupo catalizador haya estado en cada momento) a lo largo de la cultura española, que tiene su arranque más inmediato en la Alta Edad Media y que recorre la cultura y sus manifestaciones casi hasta nuestros días: el teatro barroco, las sátiras de

---

<sup>10</sup> Contradictorias fueron las relaciones del franquismo con las lenguas no oficiales de entonces. Por un lado, el rango de intocabilidad con que el título “real” blindaba a sus respectivas academias, permitía el estudio en esas diversas lenguas, pero sólo dentro de su ámbito. Por otro, y aunque siempre subordinadas a la lengua y cultura castellana, la doctrina oficial del falangismo tradicionalista, tomando base en Unamuno, las consideraba también españolas, pero sólo como una particularidad histórica y cultural que no venía sino a demostrar la grandeza de la nación española; contribuyó a una especie de domesticación de estas culturas autóctonas la Sección Femenina de Falange, a través del folklore. Además del peso de la burguesía conservadora de Cataluña y del País Vasco, hay que tener en cuenta a la iglesia: si bien las manifestaciones en el ámbito público estaban, más que prohibidas, no permitidas, las iglesias catalanas y vascas podían celebrar sus ritos en sus lenguas propias; caso a parte fue el gallego, que nunca *gozó* de una burguesía que la protegiera. Y, por supuesto, se permitía su uso para fines artísticos y en el ámbito privado.



Quevedo, la novela picaresca, el realismo galdosiano, el grupo *Posguerra* (Sánchez Barbudo, Sender, Galán, etc.), la intelectualidad republicana afín al Frente Popular, la “generación de los 50”, la canción de autor, etc.

En conclusión, un artista comprometido será aquel que tome conciencia de esa cultura de la resistencia y de su carácter de ilegal, es decir, aquel que decida romper con la cultura hegemónica y procurar ser catalizador de los fenómenos intrahistóricos de su tiempo. Sería válido para ello examinar las condiciones que para Julien Benda (*La trahison des clercs*) tiene el verdadero intelectual para con su tiempo, a pesar de su visión algo helenizadora (idealmente) y estática sobre el intelectual (algo que en ningún momento debe cegarle: como en el caso del *Yo acuso*). Ese “ser consciente” será definido a través de las opiniones de diversos intelectuales (Gide y Malraux lo llamarán *comunión – engagement*).

Ahora bien, aunque Adorno y, en menor medida, Marcuse, digan que todo arte se dirige a la consolación de la humanidad, porque se hace en oposición a la realidad presente, esto no es realmente así, cuando al examinar algunas vanguardias, algunas expresiones puristas y conformistas, por otro lado, se puede observar que en ningún momento aparecen ahí esos factores.   C  mo encajar en esa concepción a personas como Marinetti, Benn o Pemán, intelectuales que, de una u otra manera, predicaban la aceptación de un estado de cosas y que además, directa o indirectamente, cantaban las excelencias de sus respectivos regímenes –que no tenían nada de excelentes, hablando en términos absolutos–? Se tiene que hacer patente, en algún momento, la intención del artista y su consciencia respecto de lo que escriba. En la línea temporal de la literatura, este hilo rojo aparece en épocas pasadas como relámpagos aquí y all  , hasta los días del movimiento de la Joven Alemania, del pos-romanticismo y del realismo, que configuran una auténtica literatura comprometida, si no con su tiempo, al menos con algunos factores de éste. En algún momento surge una vuelta más radical hacia la literatura comprendida como auto-reflexión y auto-goce; un intento que, independientemente del valor de dichas obras, acaba enfriando la literatura y convirtiéndola en algo abstracto y hasta iniciático, aunque respondió también a una revuelta est  tica contra lo anterior.

No sólo escritores de corrientes progresistas abogaron por una literatura que tratara directamente con la realidad de su tiempo; también entre los escritores fascistas se encuentra esta pretensión –aunque después no se diera efectivamente o se diera de una manera que implicara la aceptación de un cierto orden de cosas–, junto a otros elementos similares, aunque por motivos diametralmente opuestos la mayoría de los casos: el rechazo a las vanguardias y a la autocontemplación. Ciertamente un asunto espinoso tratar de diferenciar los motivos y las características de unos y otros, sobre todo cuando, al igual que la ideología a la que obedecían, los escritores e intelectuales fascistas no dejaban de apropiarse de conceptos y discursos aparentemente progresistas. Estaríamos en esa delicada diferenciación de los actos de resistencia de los que hablábamos en nuestra introducción: aun cuando los escritores, artistas y pensadores fascistas o ultraconservadores emplearan su obra para criticar la sociedad, o al menos aspectos de ella, incluso entre aquellos que lo hicieran con una especie de buena voluntad, conviene examinar en qué consiste esa crítica, esa oposición a la sociedad, es decir, qué la rige y hacia qué se dirige.   Es de la misma naturaleza la crítica hacia el arte burgués, y con ello hacia la

sociedad que este arte defiende y sustenta, que hace Sánchez Barbudo que la que hace Ledesma Ramos, por ejemplo? En cierto sentido, también es crítica, aunque en la distancia, la que durante la guerra civil o después, hacen contra la República artistas diversos como Tono, Mihura o Neville; pero en cuanto esas críticas, tratando además de ser humorísticas, cargan contra el sufrimiento y el hambre de la población asediada por las bombas fascistas, esa crítica se desvirtúa, es frívola y de ninguna manera puede considerarse popular<sup>11</sup>. Al contrario que los artistas comprometidos reales, los artistas y pensadores que, al tomar partido por posturas ultra-conservadoras y/ o fascistas, con producciones semejantes, se distanciaban del pueblo, no les preocupaba su situación lo más mínimo y, lo que era peor, dirigían injusta y frívolamente sus críticas contra una población que sufría y a la que consideraban indigna de la más mínima misericordia: tales producciones no pueden encajar en la promesa de bondad, de redención de la humanidad, de la que hablan los autonomistas. No pueden ser usadas por la resistencia ni está en su ánimo.

Por otro lado, consideramos que la cultura de y para la resistencia cuenta con un rasgo característico, casi fundamental, pero menos marcado, tal vez, que el compromiso activo y el tomar partido con la causa de los oprimidos, y, sin embargo, muy ligado a ello. Es el carácter épico, entendible en dos sentidos:

Épico, en un cierto sentido estricto de la palabra, por el cual habría un continuo a lo largo de ese hilo rojo, por el que se podría incluso constituir una épica, más o menos continua –incluso desde los albores registrados de la humanidad– que narrara poéticamente la historia de las clases más desfavorecidas a lo largo del tiempo.

Y épico en un sentido brechtiano, por el cual la gran historia quedaría supeditada, mediante procedimientos de desromantización y espíritu materialista, a la intrahistoria de cada momento. Bertolt Brecht, en sus obras, sobre todo dramáticas, pretendía, a través de varios recursos, des-epizar o desromantizar los grandes nombres de la historia, incluso la contemporánea, y, a la vez, dotar de sentido histórico todo lo que le acontecía a la gente “insignificante”, por muy cotidiano que fuera. Ambos sentidos pueden, pues, ser compatibles.

Pero este proceso doble de desromantización de lo épico y de epización de lo anodino no puede llevarse a cabo sin considerar cierto aspecto fundamental para ello: la estética de lo feo.

La estética de lo feo fue codificada por Karl Rosenkranz, discípulo de Hegel, en principio como el reverso o la negación de lo bello en el arte. Y, aunque así pudiera parecer en el prólogo de la obra, este alumno de Hegel no atiende a las implicaciones sociales que pudiera tener dicha estética, incluso critica abiertamente a aquellos autores contemporáneos que la empleaban con dichos fines, como Eugène Sue o Victor Hugo. Es Adorno en su estética quien precisa esas aplicaciones sociológicas, y juzga como valiosa, como útil para desvelar lo que una sociedad esconde tras su apariencia de racional, la estética de lo feo: cuando los campesinos, los mendigos, los marginados, los

---

<sup>11</sup> En una viñeta publicada durante la guerra civil, el dibujante Tono consideraba gracioso burlarse de la población madrileña que, hambrienta, espera a que una pareja deje de echar pan a las palomas para arrojarse sobre las migajas; mientras que Edgar Neville también tomaba como objeto de sus burlas el hambre del pueblo madrileño durante su sitio en su película *Mi calle* (1960).

obreros fabriles, empiezan a ser representables y representados en el arte, se da la vuelta a todo el entramado social. Y es algo que, en opinión de Weiss, siempre ha existido, al considerar que en los impresionantes frisos romanos no sólo aparece el general victorioso, sino también su séquito de esclavos.

Se trataría entonces de esto: frente al arte y a la literatura de todos los tiempos que nos cuenta los hechos y hazañas de los grandes reyes, guerreros, señores..., esta otra cultura busca abolir la historia de grandes nombres individuales y darle su protagonismo histórico a la “masa” desindividualizada, ponerla en su lugar de la historia, que es sólo medible por los grandes nombres pero atañe a todos.

Así pues, ha quedado mínimamente esbozada lo que consideramos cultura de y para la resistencia: surge del pueblo y es para el pueblo; se hermana con los sectores más desfavorecidos de la población y, por consiguiente, denuncia un estado de cosas injusto o desfavorable; destapa la irracionalidad o los elementos irracionales que una sociedad esconde mediante su aparato ideológico; subvierte los roles de protagonismo histórico, etc. Muchas obras, a lo largo de la historia, podrían ostentar estos títulos, con lo que este trabajo podría ser tan amplio como obras hubiera. Por ello, vamos a fijar nuestra atención y aplicar estas categorías sólo en una de sus manifestaciones, tras examinar muy brevemente sus antecedentes: nos referimos a la canción de autor española desarrollada entre la década de los 60 y la de los 70. Consideramos a este fenómeno, en cierto sentido, perfecto para el estudio, por varias razones: recoge el testigo de anteriores manifestaciones de arte comprometido y colabora a menudo con otras manifestaciones artísticas; gozó de gran popularidad y cercanía, por lo que su popularismo no era meramente teórico; buena parte de este fenómeno contribuyó, por un lado, a acercar la poesía a amplias capas de la población que no podían tener acceso a ella y, por otro, a defender y normalizar lenguas, dialectos y culturas marginadas o menospreciadas por el régimen; más allá de la mera protesta, ponía en tela de juicio la legitimidad y racionalidad de la dictadura; y, como factor añadido, su proximidad en el tiempo hace más sencillo el estudio.

## **Metodología**

La metodología empleada en este trabajo ha consistido, básicamente, en el recurso de cuatro tipos de fuentes: por un lado, la fuente principal ha sido la discografía del género con la que ya contábamos, y que ha venido siendo ampliada a lo largo de estos años de estudio y trabajo, que ha sido, a grandes rasgos, de donde hemos abstraído las ideas a sistematizar. Por otro lado, hemos recurrido a una cierta bibliografía esencial acerca de estética y crítica social, que han permitido formalizar esas ideas en concepciones más generales: aquí se incluyen los libros de Unamuno, Brecht, Machado y los prólogos e introducciones a las antologías poéticas. En tercer lugar, algunos manuales de historia basados más en la historia colectiva y su sensibilidad, o intrahistoria, si se nos permite, que en la historia de los grandes nombres y sucesos, con los que hemos podido comprender empatizando las vicisitudes de las gentes de aquellos tiempos de una manera más objetiva. Y, finalmente, los libros especializados en el género, incluidos los recortes de prensa especializada: grandes manuales indispensables para comprender el género y sus concatenaciones con su tiempo. Todas ellas han proporcionado una

maquinaria crítica desde la cual explicar el fenómeno del impacto de la canción y su contribución a la cultura de la resistencia.

Además, todo ello se ha visto enriquecido con diverso material de apoyo, como han podido ser los artículos en prensa, documentales, programas de radio, recursos en internet e incluso correspondencia y conversaciones privadas con algunos de sus protagonistas.

Este trabajo puede considerarse como el final de una trilogía que viene precedida por dos trabajos anteriores, presentados para la consecución del título de DEA. El primer trabajo, que abarcaba varios movimientos de manera más general, trataba de esa devolución de la cultura al pueblo por parte de varios intelectuales: desde la República a los cantautores, cuya forma de hacer cultura, es decir, cantando, podía considerarse la casi perfección en la popularización de la cultura y la literatura. El segundo trató sobre el concepto de extrañamiento en el teatro de Bertolt Brecht, y supuso, además, la aplicación de ciertas características que fueron definidas en el primer trabajo. Este trabajo reúne muchos de los elementos de aquellos dos, definiendo el concepto de resistencia como una posible solución a la búsqueda de respuestas en un cierto arte comprometido, o incluso en el arte en general.

El trabajo se ha dividido en cuatro partes fundamentalmente. La primera, a la vez, se divide en dos; en una primera parte, se enmarca el estudio en su período histórico, de cómo influyó sobre él, al tiempo que éste pretendía influir sobre aquél; en una segunda parte, se ofrece la historia, algunas precisiones terminológicas y estudios anteriores sobre el género.

La segunda parte versa sobre lo que se da en llamar *herencia cultural*, que consiste en la herencia que el género recibe en tres aspectos: musical, literario e histórico-ideológico. La parte musical trata, esencialmente, sobre la música popular, el folklore, que tiene su importancia en cuanto permite adoptar la visión de las clases populares y otras influencias, como puede ser el tratamiento de la sensibilidad colectiva. La parte literaria trata sobre las influencias literarias que los cantautores recibieron: esencialmente, poesía social desde la guerra civil hasta los años 50, que además proporciona motivos, símbolos e ideas, a la par que letras para musicalizar en canciones. Y, finalmente, la parte histórico-ideológica se ha traducido como su aportación a la memoria histórica, en cuanto que los cantautores pueden considerarse continuadores de una lucha intelectual contra el fascismo y en cuanto, muy probablemente, ésta pueda ser su aportación más original dentro de su dimensión política.

La tercera parte consistirá en tratar de definir las dimensiones del compromiso en la canción de autor, aplicándole unas categorías generales que encontramos en varias manifestaciones de arte comprometido, que ya fueron definidas en el primer trabajo y, también, aplicadas a la dramaturgia de Brecht en el segundo. La canción de autor reunía estas categorías o dimensiones de manera óptima, presentando no sólo un compromiso hacia la sociedad, sino también hacia las personas, en cuanto ciudadanos y seres humanos, apostando por un desarrollo de la mentalidad crítica.

La cuarta parte es la más sintética, ya que, a través de las conclusiones de las anteriores partes, se consigue definir los conceptos de resistencia y cultura de la resistencia y para la resistencia.

*Mis manos, impregnadas  
de tizas y de cantos.  
Nuestras manos crispadas  
de esperar tanto.  
Ven a ocupar tu puesto.  
Ven, Miguel. Empezamos.*

Adolfo Celdrán, “Al borde del principio”

## Capítulo I

### ***La Canción de autor en España (1960-1980): Nacimiento, Desarrollo, Características***



Canción del Pueblo (cortesía de Antonio Gómez)

## La época histórica

*Ganaron los nacionales, perdimos los españoles.*

Chicho Sánchez Ferlosio

*A l'any quaranta, quan jo vaig nèixer, jo crec que tots haviem perdut.*

Raimon

*Hem vist la mort caminar sota pal·li per la Gràcia de Déu.*

Joan Ollé

La época (1960-1975) en la que se desarrolla la canción de autor fue una época de varias encrucijadas, de cambios sociales y políticos que fueron configurando un ambiente mediano y paradójicamente propicio, quizás más que para su nacimiento en sí, para su desarrollo, en prácticamente todo el mundo: la guerra fría, la pervivencia o el surgimiento de nuevos regímenes autoritarios, el movimiento juvenil y estudiantil, las tensiones raciales, las protestas antibelicistas, la aparición de la nueva izquierda, el ecologismo y diversos movimientos sociales, etc.; pero muy particularmente en España. Por un lado, los movimientos aperturistas, que responden más a necesidades económicas que a cesiones inexistentes a la oposición, con altibajos y nada exentos de oportunismo en muchos casos, que el régimen llevó a cabo para poder ser aceptado en los organismos internacionales y alinearse en el plano general de la guerra fría junto al bloque capitalista; y, por otro lado, y más importante, una cierta politización paulatina de gran parte de la sociedad, deseosa de recibir informaciones y compartir ideas y opiniones, empezando a descubrir todos los engaños que habían sufrido durante décadas, y, al mismo tiempo, una popularización de la cultura no oficial. En ese ambiente de una sociedad que comenzaba a moverse en contra del poder establecido, encontraron los llamados cantautores su campo de acción, llegando, en muchas ocasiones, a ser aclamados como líderes generacionales y hasta políticos. Sin embargo, fue un camino que se desarrolla desde finales de la guerra civil, en un intento de recuperar muchos de los valores que la II República española propugnó y que habían quedado patentes tras su derrota.

La mayor parte de los cantautores nace en la década de los 40; excepciones son Teresa Rebull (1919), los fundadores de Els Setze Jutges (Delfí Abella, el más viejo, nace en 1925), Paco Ibáñez, Mikel Laboa (1934), José Antonio Labordeta y Elfidio Alonso, de Los Sabandeños (1935), mientras que Luis Pastor (1952) y Marina Rossell (1954) son de los más jóvenes. Así que la mayoría pasa su niñez inmediata durante la época autárquica de un régimen que, aunque no beligerante, mantuvo relaciones de simpatía y alianzas con los regímenes fascistas del eje, además de una estrecha relación con el Portugal de Oliveira-Salazar, y después, durante aquella época en la que, mientras se mantienen las formas fascistas, por otro lado se hacen ciertos esfuerzos por ser reconocido en la sociedad internacional de los vencedores de la guerra, algo que vendrá avalado cuando España es aceptada en los organismos internacionales, como la UNESCO (1952) y la ONU (1955); pero es sobre todo cuando con los Pactos de Madrid se afianza la alianza con los Estados Unidos, al ceder suelo nacional para el establecimiento de sus bases; con la firma del concordato con el Vaticano en 1953, y con la visita del presidente Eisenhower en 1959, será cuando el régimen quede

internacionalmente reconocido y legitimado. Éste es el panorama inmediato para comprender la canción de autor en cuanto fenómeno socio-histórico, pero también es necesario echar un vistazo al pasado inmediato, el cual vamos a fijar en el año 39, con la derrota de la II República, pues fueron las vivencias que conformaron la personalidad y las ideas de los cantautores, en cuanto miembros de una sociedad y de un momento histórico concretos.

En el año 39 se hizo realidad lo que Miguel de Unamuno le replicó al general Millán Astray: España quedó sembrada de tullidos de guerra, tanto física como moralmente, a causa del fin y los medios que perseguía el fascismo en España, que seguiría dejando tullidos y muertos a lo largo de la década que comenzaba. La década de los 40 amanece sumida en el miedo de la población y en el resentimiento y la intolerancia de los vencedores. «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)»<sup>1</sup>, comenzaba su poema “Insomnio”, en *Hijos de la ira*, Dámaso Alonso en 1944, en las vísperas del final de la II Guerra Mundial, con el que comenzaría una época de cambios. Pero la guerra civil había dejado una sociedad dividida, aunque unida a la fuerza, entre vencedores y vencidos, incluso entre servidores y servidos, ensalzados y humillados, etc. Los vencedores eran una élite que había copado todos los puestos de importancia en los planos políticos, sociales, culturales y económicos tras la guerra, en principio, en recompensa a sus actuaciones, y que no dejarían de recordar a los otros su condición de vencidos, de parias; los vencidos eran no sólo los aglutinados bajo el simplista término de *rojos*: era toda la sociedad que no participaba de aquellos privilegios, incluso entre aquellos que consideraban haber participado en la victoria. Franco y sus seguidores sabían que, de la manera en la que habían conquistado el poder, no contaban en absoluto con el apoyo de esa población, que no participaba del botín de guerra, mas que con el miedo, los regalos y las mentiras. Así se expresaba Franco en privado, ante la posibilidad de entrar en la guerra alineado con el Eje:

Otra de las razones que aconsejan limitar en lo posible la duración de nuestra guerra es la disminución de la capacidad de resistencia que representa un pueblo en muchos sectores hostil a la guerra en sí y al Régimen de que fueron enemigos.<sup>2</sup>

Los años cuarenta son los años de la represión más cruel y brutal sobre la población a nivel nacional. Se instaura un régimen basado en el terror, en la delación, en el integrismo religioso y en la exacerbación patriótica de corte fascista. La sociedad se divide, básicamente, en “nosotros” y “ellos”:

Los otros (“cautivo y derrotado, etc., etc.”) poblaban los campos de concentración, las cárceles, caminaban por tierras de exilio o, en tantísimos casos, tascaban derrota y temor, mostrándose lo menos posible,

---

<sup>1</sup> En Puccini, p. 175.

<sup>2</sup> Tuñón de Lara y J. A. Biescas, p. 176. Este párrafo, además de mostrar que el propio Franco consideraba a la guerra civil como parte de un plan bélico más grande y universal, demuestra lo ambiguo que los vencedores se mostraron respecto a sus conceptos de guerra civil. Por regla general, la tesis fundamental es que la guerra ya estaba planteada y ellos la resolvieron; otra derivación fue la salvación del marxismo, la *cruzada*, etc. Pero, para las personas más radicales, como Blas Piñar o el propio Franco, la guerra nunca había finalizado, sino que se estaba en una tregua.



subsistiendo como podían, sabedores de carecer del más mínimo derecho: eran los vencidos.<sup>3</sup>

*Ellos* eran los “rojos”, aunque bajo esta denominación (interesadamente reduccionista) cabían todos los movimientos políticos contrarios u opuestos al falangismo-tradicionalista –que acabó, por decreto, en llamarse sencillamente “el Movimiento”<sup>4</sup>–, a los cuales, hasta el advenimiento de la democracia, se demonizó de todas las maneras posibles. Por su parte, *ellos* se encontraban dispersos: algunos engrosando las filas de la Resistencia francesa o en la División Leclerc, que entraría en París liberándolo de la invasión nazi en el año 1944, así como otras regiones de Francia, o luchando en la Unión Soviética, en la guerrilla tras la línea alemana, o en los campos de exterminio como Mauthausen; o en las prisiones, afrontando torturas y penas de muerte que podían hacerse efectivas incluso sin sentencia en firme; hay muchos que se hacían en los campos de concentración, alemanes, franceses o españoles; muchos son utilizados como mano de obra esclava por algunas empresas; u ocultos en “madrigueras” por miedo a las represalias; hay quien se afilia a Falange para tratar de pasar desapercibido, o quien se alista a la División Azul, obligado y/ o con la esperanza de poder desertar al “enemigo”; o presentando resistencia armada en los montes y bosques de todo el país; o intentando huir por Francia, Gibraltar o Portugal (en donde la PIDE les tendía trampas y les devolvían a la policía española, como descubrió Miguel Hernández y denunciara Rafael Alberti)...

... otros millones de españoles cerraban las ventanas de sus casas cuando los vencedores ocupaban las ciudades, lloraban en silencio, pensaban en los que habían logrado exiliarse. Los campos de concentración, improvisados por doquier, rebosaban de oficiales y soldados del ejército republicano, de alcaldes y concejales, de dirigentes sindicales o de sencillos militantes de organizaciones del Frente Popular. Por todas partes se habilitaban edificios para nuevas prisiones que venían a unirse a las ya existentes en la llamada «zona nacional».

Pero en aquellos momentos –ha escrito Rafael Abella– «el dolor era unilateral como si una sola España tuviera derecho a llorar públicamente a sus muertos y a proclamar la magnitud de sus pérdidas, en tanto que a la otra no le quedaba más que el silencio y la culpa».<sup>5</sup>

... y de entre *ellos* muchos eran ilustres: Antonio Machado, quien fallecía a los pocos días de su destierro; los poetas Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, León Felipe o Rafael Alberti, que inspiraron a las generaciones de la resistencia; José Bergamín, cuya altura moral sirvió a menudo para ganar adeptos a la causa del reconocimiento republicano; María Zambrano, sentando su residencia en América, como otros tantos, transmitiendo las enseñanzas de Ortega y defendiendo la memoria de la “razón armada”; el doctor Severo Ochoa, cuya fidelidad a la causa republicana le llevará ante uno de los comités

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, 135

<sup>4</sup> Con el concepto “Movimiento”, el régimen salvaba la paradoja de la prohibición de los partidos políticos y la existencia de un partido único. No obstante, el “movimiento”, aunque estrictamente era sólo el partido FET-JONS (falangistas, tradicionalistas –carlistas– y nacional-sindicalistas), con tal denominación, quizás se pretendiera que aglutinara a otros grupos de carácter fascistoide e integrista, como el Opus Dei, la ACNP, los monárquicos alfonsinos, etc. Sin embargo, a todos los efectos, no dejaba de ser un partido único, y al final reducido a Falange (ya sin los tradicionalistas).

<sup>5</sup> *Ibíd.*, pp. 13-14.

de las actividades antiamericanas; representantes del regionalismo y el nacionalismo demócrata y antifascista, como Castelao o Carles Riba; el cineasta Luis Buñuel y, por cerrar una lista que sería muy larga, Miguel Hernández, quien antes de fallecer en el año 41 escribiría una poesía que, de algún modo, marcó la pauta de lo que la poesía de la resistencia tendría que ser. Los intelectuales exiliados o represaliados fueron el referente moral de muchos miembros de la resistencia que, cansados de las luchas partidistas que habían llevado al Frente Popular a enfrentamientos abiertos, al colapso y a su ruptura final, encontraban un verdadero soplo de valor en sus palabras y en sus acciones. Durante años, como veremos, la producción de estos artistas e intelectuales, junto a los que estaban por venir, llenarán el vacío que deja la falta de práctica política pública.

Por otro lado, *nosotros* devenía en un término ambiguo y contradictorio, que se enmarcaba en la clásica retórica fascista con finalidad instrumentalista: *nosotros* eran los vencedores, y los vencedores eran *los españoles*; *ellos, los otros*, aplicando los argumentos que ellos mismos habían alimentado durante la República y antes, no sólo no eran españoles, sino que eran la “anti-España”: todo lo que, según ellos, atentaba contra el modo de ser y las tradiciones españolas, como eran el marxismo, la masonería, el anarquismo, el ateísmo, el anticlericalismo o el liberalismo republicano (por no hablar ya, por supuesto, de lo que genéricamente entraba en el separatismo). Pero, en realidad, ese *nosotros* eran solamente algunos: aquellos que gozaban de los privilegios establecidos después de la guerra. El resto eran parias, figurantes de un escenario que aplaudían al protagonista y que podían ser manipulados o masacrados a voluntad. El franquismo pretendía haber superado “las dos Españas”, por la eliminación física de la otra o por el sometimiento; pero en realidad había fomentado más este mito, ahondando en las diferencias de ambas:

... Los años de esta primera etapa eran años de un terrible silencio. Se desató la obsesión con “las dos Españas”: por una lado, había la España folklórica y optimista propagada por el régimen a través de los medios de comunicación social, y por otro, la España de la miseria, el miedo y la desolación, que duró hasta mediados de los años cuarenta.<sup>6</sup>

Y de esta configuración de una sociedad clasista se ocuparía la propia enseñanza: desde la educación primaria a la universitaria, no cerrada, pero reservada sólo a aquella parte de la población que pudiera acceder económicamente a ella, aunque sería en ésta donde surgirían los primeros focos de oposición abierta.

A partir de la derrota de las potencias del eje, el futuro del régimen franquista se presentaba incierto para muchos: países que apoyaron a la República española, como México o la Unión Soviética, exigen algún tipo de intervención contra Franco. La respuesta de éste es la de convocar a las masas en lo que la prensa daba en llamar “fervorosas demostraciones de afirmación patriótica”, aunque, por detrás, reforma su gobierno, comienza acercamientos con el Vaticano y con el dictador portugués Oliveira-Salazar (que contaba con el beneplácito de Estados Unidos) y plantea las gestiones para ponerse a bien con el “bloque occidental”, previendo, y bastante acertadamente, una división del mundo en el que su régimen antimarxista

---

<sup>6</sup> Mangini, p. 15.

podría jugar algún tipo de papel: sabía que en esto contaba con los favores de Churchill y de Truman; el estallido de la guerra de Corea parecerá favorecer su situación. Pero, al mismo tiempo, la oposición, con cierta confianza en castigos o intervenciones de tipo internacional, aprovecha la relativa relajación de la opresión y tímidamente comienza a llevar a cabo actos, a pesar de la desunión que reina en esos días: es en la universidad donde se llevan a cabo, desafiando abiertamente, en la medida que se podía, al SEU, y también, al parecer, las primeras huelgas obreras (aunque no se las reconozca). En el año de 1947, la ilegal FUE publica, junto a un folleto que pedía abiertamente la intervención contra el régimen, un poemario abiertamente antifranquista, sin firma; su título era de lo más elocuente: *Pueblo cautivo*. Su autor, al tiempo que editaba la revista *Espadaña*, trataba de hacerse un hueco con su nombre real escribiendo poesía al estilo garcilasista de la época: era Eugenio de Nora el autor del primer poemario abiertamente antifranquista escrito y publicado en España tras la guerra civil; la FUE también editó y distribuyó otras obras anónimas, como otro poemario llamado *Un poeta en la resistencia* (1947), de Antonio Galvañ, y que no pareció trascender más allá de Valencia, y una novela titulada *El fin de la esperanza*<sup>7</sup>. Pero los acercamientos a Estados Unidos verán truncadas estas expectativas, y el movimiento estudiantil tendrá que volver a actuar más discretamente hasta el año 56.

Culturalmente, como hemos indicado, entre los años que van desde 1939 hasta 1947 se produce un tremendo vacío que los “vencedores” no saben, y apenas lo pretenden, llenar. De hecho, continúa con una cierta campaña “anti-inteligencia”, entendiendo, en principio, la inteligencia como un grupo de personas de carácter intelectual que trabaja a favor del pensamiento progresista –ambivalencia del término que da lugar a discursos tremendos contra la inteligencia sin más–; libros como *Los intelectuales y la tragedia española* (1937) de Enrique Suñer (pediatra que pasó a presidir un Tribunal de Responsabilidades Políticas), *La guerra española y el trust de cerebros* (1938) del opus-deísta Vicente Marrero, varios artículos de Giménez Caballero que confrontan la mística (entendida a su modo) a la inteligencia, y hasta discursos de Franco, se habían inscrito en esta línea del odio a la *inteligencia* y que todavía en los años 40 daría pseudo-argumentos a ciertos cronistas que desvelaban conspiraciones internacionales judeo-masónicas contra el orden occidental. De entre ellos, será Ricardo de la Cierva el encargado, ya en la década de los 60, de elaborar la visión oficial e incuestionable de la historia reciente, de la herencia imperial y del destino de la patria y de su jefe.

A parte de esto, no podía existir una verdadera cultura porque no cabía la crítica: los artistas e intelectuales oficiales gozaban de la impunidad de pertenecer al Movimiento o al partido, etc., de manera que la única crítica que cabía era si el contenido de su obra se adaptaba a las tesis del Estado Nuevo, de lo cual ya se ocupaba la censura en todos sus ámbitos. Al no existir crítica prácticamente, no existía diálogo entre el artista o el intelectual y su público. Pues sin ningún tipo de tapujo, ya en su declaración programática de 1944, *La Estafeta Literaria* dejaba sentado su principio fundamental: «No buscamos el servicio del arte por el arte, sino del Arte y de las Letras por España y por el Caudillo»<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Para estas dos obras, véase Rodríguez Tejada I, p. 150.

<sup>8</sup> Equipo Reseña, 15.

La mayoría de los grandes intelectuales, que estuvieron a favor de la República, se ha exiliado, quedando de ellos algunos nombres ilustres como Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre y Miguel Hernández –aunque encarcelado y falleciendo en 1941–, junto a algunos escritores noveles que vivieron la contienda y que empezarían a despuntar entre la década de los 40 y los 50, como Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro, Ramón de Garciasol o Salvador Espriu<sup>9</sup>. Los intelectuales que se posicionaron, o que al menos no se opusieron, junto al franquismo, a pesar de tener nombres tan ilustres como Manuel Machado, Gerardo Diego, Eugenio d'Ors, Gregorio Marañón, Joaquín Rodrigo o, con matices, Ortega y Gasset, no acaban de llenar ese vacío, porque, principalmente, estamos hablando de un vacío cultural en la población general. Sería injusto, no obstante, no señalar ciertos intentos por parte de lo que podríamos llamar el “falangismo ilustrado”, personas que provenían de las primeras horas de Falange Española y que seguían creyendo en su carácter regenerador, aunque éste duramente pudiera ser probado en la práctica: Dionisio Ridruejo, Rafael Sánchez Mazas, Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco; pero, a pesar de esto, se trata de hacer una cultura encerrada en sí misma, sólo accesible para iniciados y pudientes. Aunque su mayor virtud, quitando casos casi anecdóticos, como el de José María Pemán, fue el acercamiento a los intelectuales republicanos, su apuesta por la reconciliación y tratar de hacer que el rencor y el revanchismo dejaran de ser la política principal de la justicia militar, aunque Ridruejo, bajo la vigilancia de Manuel Machado, intentara llevar al campo del falangismo a Antonio Machado por una interpretación suya del *Juan de Mairena*; intento que, felizmente (especialmente para su autor), no fructífero ni en la cultura oficial ni en la de la resistencia.

Sin embargo su labor *regeneradora* se veía frustrada, a parte de por las altas esferas oficiales del régimen y de la Iglesia, por una serie de escritos que fueron apareciendo entre la guerra civil y la primera década del régimen: una serie de novelas escritas, generalmente, por autores de la alta burguesía, en las que se describía con todo tipo de detalles todos los martirios que sufrieron durante el sitio por parte de los “rojos”. Algunos ejemplos son *Madridgrado* (1938), Francisco Camba; *Retaguardia. Imágenes de vivos y muertos* (1937), Concha Espina; *El otro mundo* (1939), Jacinto Miquelarena; *Checas de Madrid* (1939), Tomás Borrás; *Una isla en el mar rojo* (1939), Wenceslao Fernández Flórez; *Preventorio D* (1940), Félix Ros; o *Cristo en los infiernos* (1943), Ricardo León; obras que, apoyándose en el discurso fascista-patriótico y religioso, alimentaban el odio y el rencor, además de justificar, aunque fuera indirectamente, el alzamiento militar del 36, y que fueron ampliamente difundidas por el propio régimen, junto con las películas que hablaban de la contienda de Sáenz de Heredia o los poemarios escritos en la década anterior. Y además, acompañaban a estas visiones literarias “estudios históricos” por parte de autores como Mauricio Carlavilla, Juan Tusquets y Eusebio Comín Colomer, que se empeñaban en demostrar supuestas conspiraciones

---

<sup>9</sup> De José Hierro se conserva al menos un poema del año 37, dedicado al general Miaja, bajo el pseudónimo de “J. H. Leal” (véase César de Vicente Hernando, p. 219). Garciasol, por su parte, fue bastante más prolífico: de entre sus creaciones cabe destacar un conmovedor poema que denunciaba el integrista anti-intelectualista del fascismo, titulado “Han matado al maestro”, bajo su nombre real, Miguel Alonso Calvo (Ibíd., 346); mientras que la firma de Espriu es rastreable en varios manifiestos de la sección catalana de la Asociación de Escritores Antifascistas: la *Alliança d'Intel·lectuals per a Defensa de la Cultura de Catalunya* (Aznar Soler y Schneider, volumen II, pp. 311-312).

internacionales de contubernios de marxistas, masones y judíos. Los conservadores, finalmente, se atribuirán con plenitud la victoria de la guerra civil, reclamando su botín consecuente, mientras que la intelectualidad falangista (que no el falangismo) se mantendrá alejada de revanchismos.

Los “falangistas ilustrados” preferían hacer una cultura, aunque reservada, con la creación de las revistas literarias *Escorial* (1940) y *Garcilaso* (1943), nombres éstos no elegidos al azar, y que entroncaban con la supuesta herencia imperial histórica de la que el régimen se consideraba deudor –siguiendo las tesis de Menéndez Pelayo, Donoso Cortés y otros–, como también podía verse en aquellas producciones cinematográficas grandilocuentes y pretendidamente épicas que hablaban del glorioso pasado medieval o de la modernidad (el emperador Carlos V, Felipe II, Agustina de Aragón<sup>10</sup>, los Reyes Católicos, Colón, Juana la Loca, y hasta María Pacheco, esposa del comunero Juan de Padilla); aunque sus contenidos, la mayor parte de las ocasiones, distaban de plantear una literatura reivindicadora o incluso de adhesión filo-fascista, al contrario que pasaba en la prensa (cuyos titulares relativos al desarrollo de la II Guerra Mundial recordaban a aquellos que precedieron al “desastre del 98”), pues el caso es que la poesía planteada y defendida desde las páginas de estas revistas era, en general, en palabras de Dario Puccini, una lírica de una extremada placidez: un bucolismo, una vuelta al clasicismo –que rompe con cualquier tipo de vanguardia– de corte academicista, una mística agradecida superficial y sin sentido, y una intención claramente evasiva,. El garcilasismo, una «ilusoria –aunque sintomática– tendencia a la evasión dentro de un académico magisterio clasicista»<sup>11</sup>, fue la poética de unos intelectuales que pretendían mostrar la belleza de un mundo que comenzaba a desangrarse y de un país que ya lo estaba; era la voluntad de cerrar los ojos a todo aquello que les rodeaba y el encerrarse finalmente en aquella torre de marfil, a la que incluso autores fascistas como Giménez Caballero o Ledesma Ramos habían atacado en el pasado.

Este lenguaje da testimonio de un gozoso bienestar, de un encontrarse adaptado al mundo y de una visión del mundo optimista (...), teñida de una necesidad de verlo todo a través de un velo de esfumada estilización.<sup>12</sup>

Se trataba de plantear un mundo, un Estado de cosas, en absoluto problemático; un idilismo que se deshacía en el exterior de sus tertulias. Ya anunciaba entonces la desideologización de la población.

Y así, unido a la cultura estaba el tema de la educación. El franquismo depuró al profesorado anterior, cuando no físicamente, mediante su inhabilitación o relegación a pueblos con un inmenso atraso en la cobertura de sus necesidades; acabó declarando ilegal a la Institución Libre de Enseñanza y sus postulados, que tanto habían hecho por una verdadera regeneración cultural en España. Así, la ley que se promulgó en 1943 y que siguió vigente

---

<sup>10</sup> *Agustina de Aragón* de Juan de Orduña (1950), el largometraje sobre la heroína aragonesa de la Guerra de Independencia, es casi un compendio de todos los valores que el régimen quería transmitir a la población: exaltación patriótica (que llega a un paroxismo ridículo en varias ocasiones), fervor religioso, manipulación maniqueísta de la historia (en la que se elimina totalmente la responsabilidad de Fernando VII en la invasión) y, como colofón a todo ello, la intermitente ocurrencia del folklore oficial aragonés, reducido a las jotas “pilarescas”.

<sup>11</sup> Puccini, p. 38.

<sup>12</sup> Lechner, p. 520.

hasta 1970, declaraba pretender resucitar los valores que *nos alimentaron* «en el siglo de las cruzadas y las catedrales», que fueron ahogados por «la corriente extranjerizante, laica, fría, krausista y masónica de la Institución Libre, que permitió que brotaran de su propia entraña las más monstruosas negaciones nacionales»<sup>13</sup>.

La educación primaria fue llevada a cabo por la Iglesia o por profesores que pertenecían a Falange, y la enseñanza de las diversas materias debía de adecuarse perfectamente a los principios del Movimiento (cristianismo católico, exaltación de la patria y del régimen, etc.), al cual el profesorado debía jurar lealtad, mientras que en la enseñanza universitaria, el Opus Dei y Falange copaban la mayoría de las cátedras (más que por méritos académicos, por supuestos méritos de guerra en el caso de Falange) y hacía de la escolástica su principio fundamental:

La escolástica, según su versión, es una ideología emparentada directamente con el Régimen. Uno de sus conceptos fundamentales es el argumento de autoridad, a su saber, que, promulgado antes de nacer Cristo y reforzado en la Edad Media, no puede cambiar. Es necesario someterse a los criterios de Aristóteles y Santo Tomás, sumas autoridades filosóficas, sin poder criticarlos o decir cosas distintas. La Escolástica define la realidad por el “objeto”. El “sujeto” no juega ningún papel en ella. No explican, por consiguiente, la transformación del mundo por el trabajo. Es más, ni se plantean el valor del trabajo, ni la cuestión de si el mundo se transforma o no. Esta filosofía correspondería a una sociedad elitista de sabios, políticos, etc., sin necesidad de realizar un trabajo manual, ya que contaban con una clase de servidores.<sup>14</sup>

Como hijos de aquella generación, ésa fue la educación primaria que tuvo la mayoría de los cantautores, y que reflejaron a menudo en sus canciones: el integrismo, el miedo, la violencia en la enseñanza y, no menos importante, el castigo para el que era diferente, que se manifestaba en “corregir” al que era zurdo o, más generalmente, los hábitos lingüísticos y culturales de los niños catalanes, vascos, baleares, gallegos, asturianos, valencianos y otros, en su campaña colonizadora y anuladora. A modo de primer guiño, una situación que Ovidi Montllor resumía en la frase «la jugada era perfecta» de su canción “L’escola de Ribera”: una educación que, en todos los ámbitos, servía para afianzar unas disociaciones en la población, tal como hemos dicho al principio, y dejarla configurada en dos: servidores y servidos, además de llevar a cabo dicha desideologización, al haberse “eliminado” en la teoría el problema de la lucha de clases. Pero todavía en los años 40 y principios de los 50, los años de la política autárquica y fascista y en los que aún coleaba, los estudiantes de toda etapa eran alienados constantemente desde todos los ámbitos: el cantar el “Cara al sol” o el “Oriamendi” en las escuelas, y rezar antes de comenzar las clases; las lecturas de “vidas ejemplares” y “glorias imperiales”, que ofrecían una visión de la historia y de la religión falseada y sesgada, con unos hechos históricos que se ahogaban bajo la retórica de la épica y la epopeya (contradictoria, en muchos casos: dependiendo si los romanos invadían a los pueblos ibéricos, o los defendían de las hordas bárbaras germánicas, que pasarían a defender el mundo cristiano

---

<sup>13</sup> VV. AA: *Vida cotidiana y canciones*, Vol. 2, p. 97.

<sup>14</sup> J. C. Tabares: “1939-1951: la toma del poder cultural”, en Equipo Reseña, p. 149.

de las hordas musulmanas, etc.); la educación en el temor (en el sentido literal de la palabra) de la religión, y en la enseñanza de los principios del régimen: una asignatura obligatoria en la universidad. De esta manera se negaba todo conocimiento, se impedía el avance en cualquier campo científico.

Por otro lado, estaba la cultura de masas, que, aunque pudiera parecer mucho menos digna de atención, el régimen se empeñó, incluso más que en la “alta cultura”, en manipular, y no es en absoluto de extrañar: con la victoria total del fascismo, la alta cultura quedaba plenamente inaccesible a las clases más bajas, y era patrimonio exclusivo de las clases altas, las cuales —o así era al menos al principio— apoyaban al régimen; era, por el contrario, a las clases bajas a las que había que ganarse, vencer sus recelos, y eso sólo podía hacerse galvanizándolas, al principio, o adormeciendo y alienando sus conciencias. Es muy posible que el origen de este afán por manipular la cultura de masas estuviera en la propia génesis del franquismo: tanto el fascismo italiano como el alemán se habían ocupado de poner la alta cultura al servicio de sus ideales, pero el franquismo no tanto: de hecho tras la guerra casi no hay obras sinfónicas que puedan considerarse de inspiración fascista, y en la literatura oficial (salvo ciertas novelas, como hemos visto) el elemento político explícito de carácter alienador desaparece, aunque sí hay una cierta apropiación de las obras clásicas más representativas y, sobre todo, de los artistas de la era imperial, como Garcilaso de la Vega o El Greco; pero hay que tener en cuenta que los otros dos regímenes fascistas habían resultado de ganar, de alguna manera, procesos democráticos, mientras que el franquismo lo había hecho por las armas, y todavía tenía pendiente el ganarse la confianza de un pueblo que los fascistas italianos y alemanes creían tener. De esta manera, durante todos estos años, a las clases bajas se la depara todo un cúmulo de pseudo-cultura e incluso de deshechos culturales, con sus mensajes subliminales convenientemente preparados. El problema con el que se encontraba la población disidente, entonces, era que no había una cultura alternativa, ya que estaba absolutamente prohibida, y el único recurso del que se podía echar mano eran las obras de carácter evasivo:

La posibilidad de desarrollar una cultura alternativa a la oficial era mínima. Se utilizaban el cómic, el cine y la radio como medios para comunicar a la masa de la población el mensaje propagandístico del régimen. Hasta la letra de las canciones era a veces vehículo para la transmisión de los valores de los vencedores. Las novelas escritas por autores adeptos al régimen franquista, como *La fiel infantería* de García Serrano y *Checas de Madrid* de Borrás, retrataban héroes de guerra en abundancia. La prensa, considerada como “un soldado más” del franquismo, fue manipulada para adoctrinar a los lectores en el dogma franquista y para resaltar la feliz “normalización” del país en la inmediata posguerra. Como ha dicho el crítico Manuel Vázquez Montalbán, el franquismo desorientó al pueblo a través de un «fraude del patrimonio cultural» y la «vampirización de la memoria».<sup>15</sup>

Ya hemos indicado la existencia de una literatura, que de tanto revanchismo con el que se investía era más que vengativa, en la que se describían las maldades del enemigo y se pretendía una justificación del Estado franquista, y de un cine destinado a implantar en la población la

---

<sup>15</sup> Mangini, pp. 24-25

conciencia de pertenecer a una raza que tiene como destino el reivindicar una herencia que les fue arrebatada por conspiraciones de imperios rivales, *enemigos sempiternos*, sólo por su religión o por una especie de envidia. A ello se sumaba pronto, coincidiendo con la deriva nacional-catolicista, el cine de carácter religioso o pietista, que marcaría en gran parte una constante del cine español a lo largo del franquismo: la presencia de religiosos en casi toda película. Unas películas de corte sentimentaloides y patético que confiaban despertar los buenos sentimientos cristianos en su audiencia, o bien adocenarlos con la esperanza de que entiendan que la situación de cada uno, y la nacional, son voluntad de Dios y nada se puede ni se debe hacer contra ello, y que eran el testimonio visual de la unión de Iglesia y de Estado... Aunque en el caso de películas como *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), el no intencionado ambiguo tratamiento del mensaje de la superación de la guerra de clases acabe desvirtuado de su objetivo inicial, y el joven sacerdote-protagonista tome –o así lo parezca– más partido por los mineros que por el empresario, influyendo muy seguramente en toda una promoción de jóvenes sacerdotes que acabarían copando la población del penal de Zamora.

En literatura, por otro lado, en seguida aparecerán las novelas de aventuras y policíacas, de carácter evasivo y de poca valía estética, junto a cierta novela romántica exenta de erotismo. Para los niños existían tebeos casi de todo tipo: desde lo más adoctrinador como *Flechas y Pelayos* –revista infantil editada por Falange Tradicionalista y de las JONS–, pasando por otros no tan inocentes en cuanto a moldeamiento ideológico como *Roberto Alcázar y Pedrín* o *Hazañas bélicas*, que también servían para adocenar, aunque fuera de una manera más sutil, los cerebros más maleables de la infancia, que tenía en ellos unos héroes que a la vez convivían con historias ilustradas de niños mártires y piadosos.

En el teatro hay al menos dos vertientes temáticas. Al ser un género que, tradicionalmente, ha estado abierto a todo tipo de público, lo situamos en esta sección de la cultura popular o de masas, especialmente porque en estos primeros años no parece haber estrenos de grandes obras<sup>16</sup>, sino de muchas de menor calidad. Por un lado, abundan los autos sacramentales, el teatro religioso moralizante en torno al mal, al pecado y a la expiación. Y, por el otro, el triunfo del teatro de la burguesía, con autores de una comedia ligera e intrascendente, tales como los hermanos Álvarez Quintero, Tono, Miguel Mihura, etc., junto a la reivindicación de Pedro Muñoz Seca, aclamado como mártir por el régimen<sup>17</sup>. Al teatro, tradicional elemento de la subversión política, pero que ahora era el mero entretenimiento de una clase social, se le ha eliminado toda capacidad crítica; aunque si se necesitase, una obra de Pemán relativa a conservar la “esencia española”, coincidiendo con la exclusión de España del Plan Marshall (1948), puede servir para concienciar a un público al que previamente se ha adormecido.

En lo tocante a música, también se produce entre la población esa indecisión y ese temor respecto a lo que se podía escuchar y cantar y lo que no. Las coplas que sonaban en la radio, de tipo triunfalista como “Banderita, tú

---

<sup>16</sup> Cfr. la relación de estrenos desde el año 39 al 45 en Equipo Reseña, pp. 118-128.

<sup>17</sup> Pedro Muñoz Seca fue fusilado por milicianos comunistas en 1936, durante la matanza de presos producida en Paracuellos del Jarama. Sin duda, uno de los errores más graves que se produjeron en el campo republicano, aunque estas ejecuciones, en realidad, no contaran con el beneplácito del gobierno.



eres roja” o el “Ya hemos pasao” con el que Celia Gámez se convirtió en musa del fascismo español, no conseguían aún remover de la memoria de las gentes las canciones de Miguel de Molina o Angelillo, cantantes exiliados por sus simpatías republicanas (y su homosexualidad, en el caso de De Molina), como señala Álvarez Cañizares: de suerte que Concha Piquer se hizo con el repertorio de Miguel de Molina. El género que podemos llamar genéricamente “copla andaluza”, que de pronto comenzó a llamarse “canción nacional” o “canción española”, había sido el gran género popular de los años 30, y en muchas ocasiones había rozado grandes cotas de inteligencia en sus textos: obras del más que famoso trío de compositores compuesto por Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga, que mantenían buenas relaciones con la parte neopopulista de la Generación del 27, como Lorca y Alberti; sin embargo, en esta era en la que se concebía al mundo entero como enemigo de España, también estos autores se verán reducidos a la mínima expresión por el chauvinismo folklórico y el recato racial que debían de imperar en la copla<sup>18</sup>. El franquismo sabía que la copla estaba muy arraigada en el corazón del pueblo, hasta llegar a ser parte del folklore, y no dudó un instante en manipularla de la misma manera que los otros géneros artísticos; no es en absoluto de extrañar que en canciones tales como “Soy minero” o las ya citadas de las más triunfalistas, se encerrara en su letra la doctrina del régimen; el minero interpretado por Antonio Molina es un hombre que “*no maldice su suerte porque minero nació*”, es decir, un hombre que rechaza luchar y que se resigna cristianamente a lo que considera es su destino natural<sup>19</sup>.

La “canción nacional” será todo eso y mucho más, un producto autárquico de una situación histórica, una nota a veces dramática, a veces cómica, para la seriedad impuesta del franquismo.<sup>20</sup>

Con todo, al igual que pasaba incluso en estos primeros años del régimen franquista en los otros géneros artísticos, a veces cabía sitio para lanzar mensajes en lo que se consideraba el género musical español por excelencia, y si *Pueblo cautivo* fue el primer poemario antifranquista editado en España tras la guerra civil, lo mismo en canción, pero más veladamente, puede reivindicar “El emigrante” de Juan “Juanito” Valderrama, ya que revela una realidad que contradecía el dogma oficial de la normalización y de la bonanza económica al tratar un fenómeno propio de la miseria económica (o incluso política, si “el emigrante” resultaba ser, en realidad, “el exiliado”). No en vano,

<sup>18</sup> Francisco Ballesteros, con mucho humor, codifica las características de esta canción, aunque muchos de sus vicios ya estaban presentes en los años 30: patriotismo “chico y pinturero”, amor casto, exaltación de la familia (muy especialmente la figura de la madre), delimitación clara y rotunda de la clase social (señoritas, duquesas, pueblo), e influencias preconciarias (Ballesteros, p. 14).

<sup>19</sup> Creemos interesante poner aquí un fragmento de lo que podríamos considerar el prólogo narrado a la película *Esta voz es una mina* (Luis Lucía, 1955), protagonizada por el propio Antonio Molina, y que es uno de los grandes ejemplos del cine nacional-folclorista: «... Pero Andalucía es siempre Andalucía, y no pierde su personalidad ni siquiera cuando arrima el hombro. Alguna diferencia ha de haber entre un minero andaluz y otro de *Liverpul*, de ésos que sólo abren la boca para pedir la nacionalización de la industria pesada. Los nuestros, saben armonizar la grave sinfonía del esfuerzo con la alegre irreverencia que es el cante de la tierra...». Sin embargo, en nuestro intento de ser justos, hemos de decir también que el coautor de esta canción, Ramón Perelló, era anarquista y simpatizante de la República, que llegó a escribir letrillas flamencas contra el fascismo y en honor de Buenaventura Durruti; al finalizar la guerra, pasó cinco años en la cárcel. Véase: [aplomez.blogspot.com.es/2014/09/canciones-republicanas-de-tiempos-de-la.html](http://aplomez.blogspot.com.es/2014/09/canciones-republicanas-de-tiempos-de-la.html).

<sup>20</sup> E. Álvarez Cañizares, “De Celia Gámez a Raimon: I. Las canciones de la España autárquica”, en Equipo Reseña, 338.

la copla que se vendrá haciendo produce temas excelentes (algunos incluso parecen decir más de lo que parece) y será una primera aproximación musical en la infancia y adolescencia de muchos de los futuros cantautores, y en algunos de ellos, como Joan Manuel Serrat, una influencia clara y rastreable<sup>21</sup>.

Junto a esto, otras manifestaciones de cultura de masas menores, como las corridas de toros, que apenas pueden tener ahora trascendencia social, aunque los grandes matadores se declararan en su mayoría franquistas desde el principio. El cuplé y la revista, que se verá inserta en la contradicción de ser el gran entretenimiento de la mediana burguesía y estar en el punto de mira de los sectores integristas por su erotismo; y los partidos de fútbol, el deporte que, aproximadamente desde entonces, se constituyó en el gran entretenimiento de la población de toda clase social, algo que el franquismo utilizará a lo largo de los años de su hegemonía, incluso desde muy temprano<sup>22</sup>. Así, Vizcaíno Casas, autor de filiación franquista, hablaba de la normalización “casi inmediata y pacífica” del país, simbolizada para él en el primer partido de fútbol que se jugó un mes después de la guerra (!), y que acabó en empate: «Resultado perfecto, en un momento en que lo que importaba era la concordancia nacional...»<sup>23</sup>.

Shirley Mangini, utilizando la obra de Casas, describe en pocas palabras la cultura popular de la posguerra:

Se fomentó una cultura popular despolitizada, escapista y pintoresca – la llamada «cultura de pandereta»– que ofrecía a las masas hambrientas un paliativo para atenuar los efectos de la terrible realidad española. El cine fue el método más eficaz para lograr este efecto –especialmente el cine norteamericano, que influyó de modo decisivo en la sociedad de entonces–. Se crearon muchos mitos y, según Vizcaíno Casas, reinaba la frivolidad: «[...] el país era entonces tan cachondo, que se tomaba en broma la epidemia [*de tifus exantemático*] (...)»<sup>24</sup>

Efectivamente, como Estado totalitario fascista que era, el régimen franquista se empeñó en construir un sistema mitológico casi sistemático. En

---

<sup>21</sup> No deseamos ser injustos en nuestra valoración de los intérpretes, que muchas veces no son los autores, de estas canciones de los años 40, e incluso habrá que ser indulgentes con ciertos autores: hay que considerar los duros años en los que les tocó vivir, cuando para ser artista había que aceptar el reconocimiento y las invitaciones oficiales. Quizás ni Franco, al felicitarle, conocía la intención de la amarga realidad que escondía “El emigrante” de Valderrama, ni que éste fue un ex-miliciano anarquista. De la misma manera, es muy posible que otras coplas escritas en esta etapa escondan contenidos velados sorprendentes, críticas, ironías y hasta es posible que mensajes en clave para la oposición.

<sup>22</sup> Por regla general, el fútbol, o la adscripción a algún equipo, no tuvo en esos momentos una significación política o social de carácter disidente auténtico, aunque quizás los insultos al árbitro constituyeran un desahogo al ser la única autoridad contra la que se permitían improperios. Más tarde, con lo que algunos consideraron la excesiva promoción del Real Madrid, sí pudo haber esa significación al adscribirse a equipos, aunque sea en apariencia, más humildes, surgiendo hasta una tipología sociológica y hasta ideológica de los aficionados que perdura hasta hoy. El caso más relevante fue el del Barça, en el que se refugia gran parte de la población catalana con sentimientos nacionalistas, y cada triunfo se celebra como una victoria sobre el centralismo franquista, aunque en realidad su directiva fuera simpatizante activa del régimen. Hubo cantantes catalanes, como La Trinca o Guillermina Motta, que celebraron esos triunfos desde esta perspectiva (sin desdeñar una cierta carga irónica) en sus canciones. Por su parte, el otro club de Barcelona, el Español (actual Espanyol), se constituía en el equipo de los catalanes *españolistas* y tenía las simpatías de personas que veían con malos ojos los sentimientos catalanistas que la afición del Barça parecía albergar.

<sup>23</sup> *La España de la posguerra (1939-1953)*, Barcelona. Planeta, 1978, p. 17. *Apud* Mangini, p. 25.

<sup>24</sup> Ídem. Para la cita de V. Casas, *op. cit.*, p. 93.

estos primeros años, el sistema mitológico era toda esa pléyade de figuras históricas de las que se consideraban herederos: el Cid, los reyes Católicos, Carlos V, Felipe II... También todo un santoral de mártires asesinados por su fe, durante la guerra o muy anteriores (reaparecen en varios pueblos de España el culto a niños supuestamente asesinados por judíos o musulmanes en la Edad Media), junto a los mártires de la causa, como Primo de Rivera o José Calvo Sotelo. Y como colofón a todo ello, el mismo jefe del Estado, en el que los designios de la historia parecen cumplirse. Sin embargo, esta mitología no logra triunfar realmente, salvo en los niños tal vez: muchos de los cuales afirman haber visto a la Virgen en tal o cual pueblo. Un ejemplo, que ha citado en muchas entrevistas, es el del cantautor Raimon, quien cuenta que volvía de la escuela entusiasmado, contando todo lo que le habían enseñado, y su padre, próximo al anarcosindicalismo, le reprendía diciéndole “Que te están engañando”; era así con la mayoría de los niños, y en muchas ocasiones el núcleo familiar servía para romper la cadena de aprendizaje que constituían la escuela y la iglesia, y que se esperaba continuara en la familia, aunque, en muchas ocasiones, la respuesta a la inocente perorata que los niños y niñas recitaban en sus casas recordando lo aprendido era el silencio por parte de sus padres y abuelos. Así, de aquella manera, otro cantautor de 19 años, como Víctor Manuel, saca en su segundo sencillo (1966) un tema dedicado elogiosamente a Franco, que ha sido, desde que la radio conservadora lo sacó del *baúl de los recuerdos* (a pesar de que el propio artista nunca, o pocas veces, ha ocultado este hecho), un constante reproche ya no sólo hacia el cantautor asturiano, sino –como solía hacerse en el pasado– a todos los intérpretes del género; el tema, visiblemente primerizo, aunque técnicamente bueno en cuanto a interpretación (teniendo en cuenta de que se trataba de un chico de 19 años), no dejaba de ser un compendio de tópicos sobre el dictador que, incluso en esos mismos momentos, se estaban enseñando en la escuela, y que Víctor Manuel oyó en numerosas ocasiones:

Bueno, son pecados de juventud, cosas que pasan (...). Yo tenía 18 ó 19 años, era un crío que no sabía nada, estaba empezando, no estaba nada politizado, no sabía muy bien lo que decía... Mi padre no sabía ni quería saber nada de política. Iba a hacer un disco sobre personajes conocidos, y así salió la cosa.<sup>25</sup>

A partir de los cambios que se propician por el resultado de la II Guerra Mundial, el régimen utilizará otro tipo de mitología: tratará de suplir el vacío cultural con unas figuras reales y populares a las que el pueblo admiraba y hasta podía identificarse con ellas, algo para lo que le será muy útil la futura televisión.

---

<sup>25</sup> Quico Alsedo, “Cuando Víctor Manuel alababa a ‘un gran hombre’: Francisco Franco”. *El Mundo*, 28-II-2007 (edición digital). La letra de la canción, tomada del mismo medio –al que, dicho sea de paso, no consideramos un ejemplo de crítica periodística, por ser deliberadamente tendencioso y estar, por ejemplo, repleto de falacias–, era ésta: «Hay un país/ que la guerra marcó sin piedad./ Ese país/ de cenizas logró resurgir./ Años costó/ su tributo a la guerra pagar./ Hoy consiguió/ que se admire y respete su paz./ No, no conocí/ el azote de aquella invasión./ Vivo feliz/ en la tierra que aquél levantó./ Gracias le doy/ al gran hombre que supo alejar/ esa invasión/ que la senda venía a cambiar./ Otros vendrán/ que el camino no habrán de labrar./ Él lo labró,/ a los otros les toca sembrar./ Otros vendrán/ el camino más limpio hallarán./ Deben seguir/ por la senda que aquél nos marcó./ No han de ocultar,/ hacia el hombre que trajo esta paz,/su admiración./ Y por favor pido siga esta paz.» (Belter, 1966).

De esta manera se pasa a los años 50: se han firmado pactos con Estados Unidos y el Vaticano, y se va ingresando en los organismos internacionales. La era autárquica demostró, por lo menos en el plano económico, ser un fracaso, y el régimen es consciente de que para conseguir un verdadero desarrollo económico debe abrirse al exterior, ahora que ya no le quedaban aliados poderosos. Por esa razón Franco empieza a realizar cambios en la fachada externa de su régimen: el discurso exterior cambia hacia una predisposición hacia el capitalismo y el liberalismo económico, al mismo tiempo que, sin dejar de ser un Estado totalitario, aunque de carácter nacional-católico (como Portugal), se vende a sí mismo como un aliado en la naciente guerra fría. Pero eso sí: el discurso interior, oficial, cultural y eclesiástico, sigue siendo chauvinista y racista, tanto en sentido positivo como negativo. A la vez, cambia a su gabinete de gobierno: la era de desarrollo que afrontaba no podía llevarse a cabo mediante el ideario falangista y la visión providencialista de la historia; ahora había que depositar la confianza en los industriales urbanos y en otro tipo de políticos: los tecnócratas, algunos de los cuales pertenecen al Opus Dei. Así pues, el régimen se apoyará, económicamente, en el liberalismo económico e, ideológicamente, en el nacional-catolicismo. El Opus Dei, por su parte, siendo en muchos sentidos la aplicación de la ética protestante al catolicismo, o, dicho de otro modo, una armonización entre el tradicionalismo católico y el utilitarismo capitalista, representaba la perfecta síntesis de ambas ideas: una secta que se introduce sutilmente en todos los ámbitos sociales, políticos, económicos y hasta culturales, aumentando notablemente su influencia y sus beneficios, mientras que se acusa a la masonería de realizar conspiraciones secretas.

Con este nuevo paradigma, que pretende tanto el desarrollo económico como el consumo, el discurso interior también cambia. Frente a las ideas falangistas del servicio y el sacrificio, el régimen propugna ahora la plena desideologización de las masas mediante el desarrollo; comienza a venderse la idea de que todo le irá bien al ciudadano, siempre y cuando no se meta en política: una idea que alcanzará su máximo esplendor a mediados de los 60, con el precedente de las ideas recogidas en el libro *España como problema*, de Rafael Calvo Serer, quien en 1949 ya aconsejaba al régimen la desideologización a favor de concebir la técnica como algo neutro, sin «contaminaciones políticas», para considerar sólo el desenvolvimiento económico, sin dar lugar a la democratización<sup>26</sup>. Uno de los más fervientes defensores del desarme ideológico de la población fue Gonzalo Fernández de la Mora, quien lo sintetizará en su libro *El crepúsculo de las ideologías* (1965): la ideología es utópica, emocional y vulgar, y frente a ellas las opone la ciencia y la técnica.

Por otro lado, la represión política ha disminuido bastante, o al menos no es ya tan psicótica ni pública, con el fin de ser aceptado exteriormente. Si la década anterior se caracterizó por el miedo, esta nueva década quedará marcada por el paternalismo del jefe del Estado: un soberano que se desvela por el bienestar de sus súbditos: es el comienzo de la era populista.

Como decíamos, una mitología popular va ocupando el imaginario colectivo: cantantes de copla, folklóricas y cupletistas, toreros, deportistas – fundamentalmente futbolistas–... En definitiva, figuras populares que fueron

---

<sup>26</sup> Véase Equipo Reseña, p. 148.

apareciendo entre las décadas de los 50 y 60, de las cuales muchas provenían de los estratos más humildes, cuando no miserables, de la sociedad, y que gracias a su esfuerzo, pero sobre todo a las *excelencias* del régimen, disfrutaban de la fama y del dinero que no hubieran podido obtener de otra manera más que de la generosidad de Franco. Así, se comienza a propugnar la idea de que todo es posible para todos, siempre y cuando se acate la ley, aunque, por otro lado, la idea que se desprende es que uno debe ser excepcional en lo que hace para triunfar, si bien, a la hora de la verdad, el talento de muchas de las figuras que el régimen promociona sea altamente cuestionable (de ahí que muchos piensen que el secreto del éxito radica en a quién conoces o a qué perteneces). Sin ser necesariamente éstos los casos, ciertamente, figuras como Antonio Molina, Lola Flores o “el Cordobés” gozaron, más que de la admiración muchas veces, del cariño de sus respectivos públicos; lo mismo se podría decir de extraordinarios actores cinematográficos como José Luis López Vázquez, Pepe Isbert, Gracita Morales, José Luis Ozores o Paco Martínez Soria, sin tanta propaganda oficial ni, por suerte, tanta manipulación de sus figuras. Sus admiradores eran una gente que, en su quehacer diario y en su humildad económica, estaba ansiosa por ver otras realidades que les distrajeran de todo aquello y del doloroso pasado, y lo encontraban en el cine, el teatro, los cantantes que oían en la radio, los toros (incluidas las “charlotadas”), las fiestas populares, el fútbol y otros entretenimientos nada perniciosos para el régimen, que además empezaba a permitir que las parejas bailasen *pegados*, a pesar de las reticencias de los más integristas. En definitiva, una mitología popular, hábilmente utilizada por el régimen en muchos de los casos, que se verá reforzada por la llegada del televisor a finales de los 50, aunque el millón de receptores no se rebasará hasta 1965.

El plan desarrollista, con la ayuda que le conceden diversos Estados una vez reconocido el régimen internacionalmente, va dando sus frutos medianamente: aunque España es un país mayoritariamente rural, se empieza a invertir más en la industria urbana, mientras el campo, prácticamente, queda desatendido. Se producen grandes emigraciones interiores hacia las ciudades de gentes del medio rural, lo cual, unido al problema de la vivienda, producirá el fenómeno del chabolismo: barracas levantadas por campesinos emigrados que se apilan en campamentos con condiciones insalubres, en los márgenes de las grandes ciudades industriales como Madrid, Bilbao o Barcelona, o sus respectivas “ciudades dormitorio”, y que serán focos de conflictos<sup>27</sup>; barriadas y ciudades *satélites* que, en gran medida, contribuirán al desarrollo de la canción social. El régimen aseguraba que la economía empezaba a despuntar, pero en realidad se había favorecido a algunos sectores de la población en detrimento de otros, que veían engrandecida su miseria. Mientras unos, que tampoco nadaban en la abundancia, comenzaban a tener ciertas comodidades, a regiones enteras les faltaban accesos a servicios de primera necesidad: electricidad, agua potable, educación, asistencia médica, etc. Pero la realidad siempre se maquillaba en función de lo que podía verse y lo que no, especialmente cuando el número de turistas que venían a España comenzó a verse incrementado, y la necesidad de dar la apariencia de ser un país desarrollado se vio acuciada.

---

<sup>27</sup> Magistralmente descritas por Luis Martín Santos en su novela *Tiempo de silencio*.

Con la llegada de los turistas llega también el contraste de las costumbres y de la moral tradicional española. Los sacerdotes y los laicos más integristas que tanto habían velado por la salvación de las almas de los españoles, veían ahora peligrar a esas almas por el contacto con turistas de moral más laxa, tanto en su moralidad religiosa como social. Pero en esto tenían perdida más de una batalla, ya que el régimen sabía que el turismo sería uno de los más fundamentales lubricantes del motor económico, y no dudará en favorecer este negocio, a menudo irresponsablemente. En cualquier caso, y a pesar de la firma del Concordato y de la que fue popularmente denominada “Olimpiada de la hostia”, es decir el Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona, tampoco el discurso integrista era compatible con la política desarrollista, y este discurso, aunque no desapareció de los púlpitos ni de los artículos de opinión de los periódicos oficiales ni de los discursos de algunos ministros, sacerdotes y políticos, pasó en la política a un segundo plano, al igual que el discurso falangista, a pesar de que muchos de los tecnócratas fueran del Opus Dei, y, paulatinamente, también de la vida de los ciudadanos, por varias razones, que veremos a continuación.

Entre los años 40 y 50, la cursilería y el sensiblerismo invadieron la cultura popular. La firma del Concordato, como hemos indicado, y la redefinición del Estado como nacional-católico, trajo al cine una invasión de sentimentaloides películas pietistas sobre hechos religiosos: niños que veían a la Virgen o a Jesucristo, santos en constante éxtasis religioso, frailes bondadosos, ateos y herejes reconvertidos entre lágrimas de arrepentimiento y de agradecimiento, vidas de santos y santas, que vinieron a sustituir poco a poco las películas de corte épico. Junto a ellas, las películas estadounidenses de todo tipo, aunque, entre ésta y la siguiente década, hay cierta predilección por los *western* y las películas de corte bíblico, del género *peplum* (popularmente “de romanos”) y comedias ligeras de factura nacional.

En música no había tanta religiosidad, aunque sí cierto cursilerismo. A finales de los cincuenta, la canción melódica de inspiración italiana competía ya con el folklorismo y las cupletistas, además de con los boleros de Antonio Machín y cierta música comercial de inspiración latinoamericana; y, finalmente, comenzaron a entrar modas musicales más contemporáneas. Con la instalación de las bases estadounidenses en España, se importaron también los discos de rock’n’roll que durante esa década habían pegado en su país de origen; y así, a finales de esa década, aparecían gentes como el Dúo Dinámico, que interpretaban los ritmos foráneos para una juventud que empezaba ya a despuntar en las postrimerías de esta década; grupos que, sin pretenderlo apenas, constituyeron el principio de la liberalización de las costumbres y, por qué no decirlo, de las ideas.

También, por otro lado, a mediados y finales de esta década, la oposición comienza a organizarse: empiezan las primeras manifestaciones universitarias y la primera huelga obrera reconocida por el régimen desde el final de la guerra civil; comienza también a plantearse una cultura que era nueva, pero que entroncaba con la cultura truncada de los años 30 en muchos aspectos, y que veremos más detalladamente en el siguiente punto.

Los 60 se abren, prácticamente, con la Ley de Ordenación Económica, también conocido como Plan de Estabilización Económica, que si bien acude a reforzar la macro-economía, también fuerza a buena parte de la población a

emigrar al extranjero, a países como Alemania, Bélgica o Suiza. Seguía el mismo planteamiento de siempre: favorecer a una parte de la población, que era la visible (clases medias urbanas), en detrimento de la parte que no se veía. Las medidas aprobadas a finales de la década posterior, como la supresión de la horas extraordinarias (que empobrecieron los salarios en un 50%) y las medidas que favorecían la racionalización y la productividad de la empresa, venían a reducir drásticamente el poder adquisitivo de la clase trabajadora; acompañando a esto una inexplicable subida de precios que ya llevó a, por ejemplo, boicotear los transportes públicos de Barcelona y Madrid. Se trataba, pues, de salvar las apariencias, de negar las enormes diferencias sociales soterrándolas. La gente común se veía confundida al comparar lo que vivían y cómo vivían con las noticias de la prensa oficial que hablaban de bienestar y de abundancia económica. Pero el régimen ya había dispuesto cómo acallar las conciencias.

Para el régimen, la aparición de una cierta clase media era el signo de la recuperación económica. Ciertamente, varios sectores de la población comenzaron a vivir más desahogadamente, aunque el *paterfamilias* tuviera que pluriemplearse para ello. A finales de los 60, familias con rentas muy básicas contaban con un 600, un televisor y varios electrodomésticos. Se lo podían permitir, esto y otras cosas, gracias al invento de la compra a plazos; el régimen había descubierto la panacea del consumismo: les servía para adormecer a las clases populares que no vivían en la miseria, a las que les ofrecían una sociedad que había avanzado gracias al gobierno de unos cuantos técnicos; también les ayudaba a salvar las apariencias externas de ser un país en vías de desarrollo. En esta coyuntura de bonanza económica, el proyecto de desideologización y adormecimiento alcanza su punto álgido: ahora, las gentes convencionales podían cerciorarse de que vivirán bien en cuanto no se metieran en política, algo, en lo oficial, privado y reservado para una élite, sobre todo económica y, en lo no oficial, algo totalmente prohibido, ilegal y hasta inmoral; en definitiva, las personas sin convencimientos políticos quedaron predispuestos a renunciar a sus derechos elementales con tal de poder vivir desahogadamente y, como a fin de cuentas, si no sale en la prensa no existe, comenzaron a no creerse que hubiera una represión física y real, o que ésta no fuera tan grave ni tan generalizada. La entrada del neocapitalismo y el fenómeno del consumismo demostraron ser una herramienta para mantener a raya a las masas, mediante el adormecimiento y la alienación producida, más efectiva que el miedo y la represión fascista o el discurso integrista religioso de los años 30, 40 y 50. La instauración del sistema de televisión en España vino a reforzar esta nueva práctica de control de masas.

En 1956, TVE daba su primera emisión; en 1965 se superaba el millón de receptores en los hogares. Su entrada coincidió con el nuevo paradigma de gobierno tecnocrático, y a lo largo de todos estos años fue el único medio que el régimen dominó casi plenamente. Su aparición, además, vino a reforzar el aparato propagandístico del gobierno; a finales de los 50, la prensa oficial estaba en cierta crisis: *Pueblo*, *Arriba*, *El Alcázar*..., junto a diarios privados – aunque inevitablemente controlados por el gobierno – afines como el monárquico *ABC* o el *Ya*, vieron disminuir sus lectores por razones muy obvias: por un lado, un problema estructural, que era que la estilística de los articulistas y los periodistas era tremendamente arcaizante y, a menudo, extravagante: tenía una retórica grandilocuente, triunfalista y pretendida o pretenciosamente

barroca, pero, en realidad, mediocre e innecesariamente insultante y, por lo tanto, muy poco fiel a la ética profesional periodística; con lo cual, muy pocas personas sabían el significado auténtico de las decimonónicas palabras que se usaban en los periódicos y les alteraba el tono crispante y la retórica demagógica insultante de los artículos. Por otro lado, la falta de información, y además de información veraz, que ofrecían de sucesos del interior, copando sus páginas con artículos nada imparciales –y muy poco seguros– sobre la guerra de Corea o cualquier otro asunto del extranjero (la revolución cubana, la guerra de Irlanda, las purgas de Stalin, etc.) tratado de manera tremendista y catastrofista, con el fin de llevar a pensar a los lectores que el régimen garantizaba la paz y la seguridad de sus ciudadanos mientras el mundo exterior democrático se desintegraba por la amenaza comunista, el materialismo y el ateísmo. En cuanto a las informaciones relativas a los sucesos nacionales, por un lado, al ciudadano común le agobiaba la mínima práctica política “pública” que existía: las polémicas entre las distintas familias del régimen, algo que ni entendía ni le interesaba; y, por el otro lado, ante las noticias acerca de sucesos algo más “cotidianos”, como la detención de conspiradores, subversivos y la –más raro de ver– “caída accidental” de un preso o detenido, el ciudadano común, en realidad, sentía que algo se le ocultaba, que no le contaban toda la verdad (a menudo, gracias a la labor de hábiles redactores que escribían entre líneas desmintiendo la noticia que relataban, o bien algún aspecto de ella). Y así, los lectores de la prensa acaban por desertar de la prensa general para ir a las páginas de la prensa especializada, especialmente la deportiva. En ese momento comienzan a surgir editoriales privadas con prensa no oficial que, aunque supone otro modo de contar las noticias, e incluso en un lenguaje menos alarmista y opresivo, así como más claro, sigue estando atada a la ley que regula la censura y no puede ofrecer mucha mejor o más información que la que les permiten.

La radio, por su parte, se encontraba, al igual que la televisión, bajo el control total del Estado de una u otra manera y, al igual que con la prensa, se le había otorgado a cada *familia* una emisora. Pero, con suerte y paciencia, la gente podía lograr sintonizar emisoras cercanas, como Radio Andorra, o emisoras ilegales, como la BBC y la Radiodifusión Francesa en sus emisiones en castellano, o la más subversiva de Radio España Independiente, conocida como “La Pirenaica”, del Partido Comunista de España, que retransmitía desde Moscú y luego desde Bucarest; no faltaban las emisoras que, casi de la misma manera ilegal que estas otras, ofrecían a los jóvenes, si la sintonización lo permitía, la música contemporánea que se estaba produciendo en esos momentos en el exterior y que no les llegaba de otra manera. En su caso, tardarían en aparecer emisoras independientes. Pero la televisión se diferenciaba de ella en que contaba, al principio, con un solo canal, hasta la aparición de la UHF, y, dadas las características del receptor de entonces, a través de él no se era capaz de sintonizar otra cosa que no fuera el canal único.

Claro está, el régimen manipuló a voluntad y hasta la saciedad el ente televisivo. Una de las primeras causas de su aparición fue que la gente en la ciudad, siguiendo costumbres de su pueblo, dejó de hacer vida social en la calle, reclusándose en sus casas en busca de entretenimiento “gratuito” o “información”; el régimen, por su parte, saturó a los televidentes con imágenes del jefe del Estado haciendo cualquier cosa: desde inauguraciones a pesca



deportiva en el mar, consiguiendo completar la omnipresencia del general, que, presente en el cine con el noticiario NO-DO y en la prensa, se escapaba de otros ámbitos, como era el privado del hogar, salvo la radio que retransmitía su voz. Por otro lado, conscientes del poder casi hipnótico que el aparato ejercía sobre la población, la empleó hábilmente haciendo coincidir la retransmisión de partidos de fútbol o corridas de toros con los días de mayor conflictividad social, como podía ser el Primero de Mayo: una fecha de reivindicación laboral que el franquismo había hecho suya de una manera particular, convirtiéndola en un espectáculo folklórico-deportivo (con resonancias del fascismo clásico) de los trabajadores en homenaje a Franco. Así se expresaba, sin ningún tipo de recato, Vicente Calderón, presidente del Atlético de Madrid: «Ojalá el fútbol entonteciera al país y ojalá pensarán en el fútbol tres días antes y tres días después del partido. Así no pensarían en cosas más peligrosas»<sup>28</sup>.

Y, finalmente, el empuje y auge del consumismo; hubo un momento en que los profesionales y usuarios de la radio llegaron a quejarse de la subyugadora presencia de la publicidad en sus programas; una publicidad que, no obstante, no tenía tanto el éxito deseado. Pero la televisión podía ofrecer esa publicidad de manera más subyugadora, aunque pudiera ser al principio menor en emisión que en la radio, por el impacto visual, que la hacía mucho más efectiva que la que podía emitir la radio: el refuerzo del mensaje hablado con reclamos de todo tipo, junto al discurso sentimental que utilizaban ciertos productos en sus campañas (se será más feliz comprando el frigorífico X o bebiendo el brandy Y) consiguió crear en la población una amplia gama de falsas necesidades que, de repente, era preciso cubrir. Y, para que este consumismo tuviera efecto, se legisló sobre la compra a plazos con la Ley Reguladora de las Ventas a Plazo del año 65, para que hasta el más humilde de los españoles pudiera participar en esta celebración de la bonanza y el derroche económico.

Televisión Española hizo todo lo que pudo para evitar que los españoles pensarán peligrosamente. Si tenemos en cuenta lo que más programaba y lo que no programaba nunca aparece la coherencia interna de sus desvelos por alejar de nosotros la funesta manía de pensar. Su programación pretendía hacer de nosotros personas apolíticas, triunfalistas, convencidas de lo bien que se vivía en España y de lo mal que lo pasaban en los países democráticos; quería que fuéramos consumistas irreflexivos, impulsados constantemente por la publicidad a gastar muy por encima de nuestras posibilidades; quería que fuéramos personas poco selectivas culturalmente hablando, frívolas, que se identificaran fácilmente con los ídolos de barro que más promocionaba.<sup>29</sup>

El régimen vio que el ente televisivo cumplía tan bien sus propósitos que consideró que era un derecho fundamental que todas las poblaciones –que tal vez no tenían escuela ni hospital ni, para el caso, un cine o un teatro– contaran, al menos, con un aparato: Manuel Fraga, en su función de ministro de Información y Turismo, se dedicó buena parte de los 60 a inaugurar los llamados “tele-clubs” por diversos pueblos de la geografía española: aquellos pueblos de los que sólo se tenía constancia en las grandes ciudades gracias a las películas protagonizadas por Paco Martínez Soria, José Luis Ozores o

---

<sup>28</sup> VV. AA: *Vida cotidiana y canciones*, vol. 3, p. 128; originalmente, en F. Cercedo, *Posible*, nº 5.

<sup>29</sup> Ídem.

Alfredo Landa, y que ahora entraban de golpe en la era del desarrollo gracias al aparato de TV; aunque, por otro lado, esos teleclubs también supusieron un lugar público de encuentro, en torno al cual, tal vez, podrían desarrollarse debates en torno a las noticias y acontecimientos de toda índole.

En resumen, el régimen consiguió superar la crisis económica y socio-política que se le había presentado en el año 56. Así, pues, los años 60 llegan ya sumidos en el desarrollismo y en el consumismo, que consiguen que a mediados de esta década la gente tuviera cierta tendencia al conformismo, llegando a pensar de verdad que quien sufría el castigo de la ley era porque se lo buscaba, porque hacía algo *malo*: las buenas gentes dormirían mejor si se les dice que Julián Grimau había sido chekista en la guerra. Ni qué decir que hubo quien despertó de este brusco sueño de seguridades y conformidad el día en que unos inspectores le paraban, le retenían y hasta le golpeaban sin explicaciones a cambio, o cuando recibía un golpe policial durante la represión de una manifestación sólo por el hecho de encontrarse en el “sitio equivocado”; o cuando venían a buscar a sus hijos a casa los inspectores de la Brigada Político-Social, o los tenía que ir a buscar por haber sido detenidos, etcétera. Entonces el velo de seguridades, conformidades y comodidades caía y se veían las cosas como realmente eran. Y eran las de siempre: los empleados nunca se habían parado a considerar por qué tenían que tratar con toda deferencia a aquellos que tenían un estatus social (es decir, económico) superior al suyo; las sufridas criadas tampoco pensaban que los señores podrían tratarlas de una manera más humana; y, por supuesto, ningún hijo o hija se atrevía a cuestionar a sus padres (lo prohibía un mandamiento divino) ni ninguna mujer ponía en duda la autoridad de su marido (lo prohibía otro: eso decían). Cada uno sabía cuál era su sitio y, a fin de cuentas, esta configuración clasista y machista de la sociedad era la que todos habían conocido desde pequeños, cuando sus padres se referían al dueño de las tierras como “el amo”. A pesar del desarrollismo, la sociedad española seguía siendo clasista, machista y, culturalmente, envejecida. Pero, al mismo tiempo que el desarrollo parecía ir despuntando, también aumentaba el descontento entre la población: los estudiantes y los obreros comenzaban a hacer huelgas y manifestaciones cada vez con más frecuencia y con mayor seguimiento.

A todo esto hay que unir un fenómeno relativamente nuevo. Ya a finales de los 50 buena parte del clero de base empezó a cuestionar todo el mito de *la Cruzada* y a pensar que, probablemente, el general Franco no fuera exactamente el dirigente cristiano ideal, tal y como sostenían sus obispos, o incluso a considerar cómo habría de ser tal dirigente. Muchos sacerdotes, a finales de los 50, comenzaban a involucrarse más con la vida cotidiana de sus parroquias, o a ayudar en el habitamiento de las barriadas chabolistas, algo que incluso llegó a afectar a todo un capellán del Frente de Juventudes que, progresivamente, fue abandonando el discurso integrista y la llamada a la acción ultra contra espectáculos *inmorales* hasta llegar a afiliarse a Comisiones Obreras, desde que fue nombrado párroco de la barriada del Pozo del Tío Raimundo y se dio de bruces con la realidad que los obispos se empeñaban en negar en sus alabanzas al régimen resultante de la *cruzada*: el padre Llanos. La llegada al papado de Juan XXIII, más alejado del integrismo y más abierto al diálogo y a la comprensión que su antecesor —que se deshizo en alabanzas al régimen de Franco—, y su proyecto ecuménico sintetizado en el Concilio Vaticano II, supuso un remozamiento de la Iglesia católica que la jerarquía

española y el régimen no admitieron nunca. Incluso la Iglesia católica parecía estar más dispuesta a la evolución histórica que el régimen franquista en su etapa tecnocrática: un régimen que de vez en cuando sacaba sus viejas garras públicamente, dejaba de ser considerado respecto a su apariencia exterior y ejecutaba, tras maltratos y con falsas acusaciones, al líder comunista Julián Grimau y a los anarquistas Francisco Granados y Joaquín Delgado.

A pesar de que buena parte de la población más humilde es realojada en barrios con casas todas idénticas, pequeñas y de mediocre (cuando no deficiente) construcción, el país, no obstante, va saliendo del ambiente triste, gris y deprimente de las dos décadas anteriores. No cabía duda de que el régimen había cedido en muchas cosas en favor del desarrollo económico, aunque fuera por imposiciones exteriores o bien por el informe de los tecnócratas e industriales, y en ningún caso por acuerdos con la oposición, con la que no mantenía ningún tipo de diálogo, ni por algún tipo de consideración a los ciudadanos –que nunca saben lo que realmente quieren o necesitan–. Los años 60 supusieron la revolución en las costumbres: España no podía, si quería llegar a ser realmente un país desarrollado, cerrarse al exterior, a las *modas extranjerizantes*, por mucho que los políticos y obispos más ultras aullaran contra ciertos hechos que, en su opinión, acabarían por arruinar la “civilización occidental” de la que España era *baluarte* y *valedora*. Los turistas no podían volver a su país con una imagen de España semejante a la de la década anterior, y esto es algo que se reflejó en la cultura de masas de la época.

El cine comercial de los años 60 podía pecar de muchas cosas: ser en la mayor parte de las ocasiones frívolo, no desprenderse de la visión oficial (aunque fuera inconscientemente, por costumbre o bien por imposición de la censura o la autocensura), empezar –cuando pudo– a pecar de cierto erotismo frívolo y sin sentido, abundar en tópicos raciales y hasta racistas cuando aparecía el típico pueblerino o el turista, ser en la mayoría de los casos ejemplo de manual del machismo, y acabar pareciéndose muchas de ellas entre sí como una fotocopia. Pero la gran virtud que tuvo el cine humorístico comercial de los años 60 y 70 fue su capacidad, por fin, de entroncar con realidades cotidianas que, hasta entonces, sólo el neorrealismo de directores más críticos como Bardem, Berlanga o Saura había hecho. Las letras impagadas, el trabajo alienante y esclavizante, así como el riesgo de sustitución por máquinas más eficientes que tienen la virtud –si se manejan bien– de no necesitar descanso, aldeanos desorientados en la gran ciudad, abuelos que velan contra la descomposición familiar (quizás no un mensaje demasiado progresista, pero por lo menos no realizado desde planteamientos alarmistas o integristas), el problema de la vivienda, el choque generacional, el consumismo, los “rodríguez”, la represión sexual (reflejada en la subida de la libido patria ante las llamativas turistas nórdicas, o en hombres que viajan a Perpignan para poder ver las películas más verdes que aún no se pueden ver), la emigración exterior (que en épocas anteriores tenía que taparse de mil maneras en la película) y hasta una parodia de los discursos y las actitudes más patéticas del patrioterismo del régimen (cuando José Luis López Vázquez interpreta al reprimido que intenta parecer el típico “macho ibérico”, repite lo que cualquiera podía leer en la prensa y en ciertos estudios “serios”), que no eran en realidad más que el reflejo del complejo de inferioridad que los españoles, en general, sentían frente al resto del mundo, que, a decir verdad, venía impuesto desde la

visión oficial del régimen, y que se pretendía tapar con tópicos raciales (la virilidad hispana, el recatado apasionamiento de la mujer española, etc.) o medioambientales (el sol español levanta envidias incluso entre portugueses e italianos). Y, cómo no, si la firma del Concordato se tradujo en el cine con la multiplicación de películas pietistas y sensibileras, ahora, el Concilio Vaticano II se reflejará en películas protagonizadas por religiosos y religiosas nada convencionales: desde monjas yeyés o que conducen coches, hasta sacerdotes que hacen múltiples actividades en sus parroquias para los jóvenes, o que se enfrentan abiertamente a sus superiores y hasta a la autoridad. A día de hoy, aunque sea de manera muy superficial, y sin olvidar que el sentido de estas películas era el de entretener y nada más, siguen constituyendo un buen reflejo de aquella sociedad, sobre todo de la mentalidad conformista y nada complicada de la población de la clase media baja. Por su parte, también la televisión comienza a ofrecer contenidos menos adoctrinantes y más enfocados hacia el entretenimiento. Salvo en ciertos aspectos más oficiales, la presencia del Estado comenzaba a desaparecer de muchas de las manifestaciones cotidianas, pero no del todo.

La música comercial también se moderniza, aunque, al igual que el cine y la televisión, a su manera, dado que hay una nueva juventud con otras inquietudes y otros gustos que no satisfacen la copla y los boleros. Surge lo que dio en llamarse los yeyés (término que nunca se empleó en su país de origen, y que viene de un artículo de Edgar Morin para *Le Monde* en 1963, en donde denomina a todo aquel fenómeno de la influencia de la música juvenil británica sobre la juventud del resto de Europa como yéyé), es decir: la versión española de los grupos británicos que cambiaron la industria de la música desde entonces, aunque muchos de ellos no pasaran de ser una cierta imitación más bien epidérmica y otros se dedicaran sobre todo a cantar buenas adaptaciones castellanas de temas de los Beatles. La visita de éstos en 1965 generó un enorme entusiasmo entre sus seguidores, ante los dos conciertos que dieron en Madrid y Barcelona respectivamente, aunque muchos quedaron defraudados por no poder asistir al concierto, dado el precio de las localidades, por la ridiculización de la que fueron objeto en los noticiarios del NO-DO, y por la persecución y el maltrato policial al que se vieron sometidos. Años más tarde, Paul McCartney, al recordar aquellos conciertos, declaraba que sintieron consternación al ver cómo los aficionados de un estatus económico más bajo no podían asistir al concierto, quedándose fuera con la esperanza de captar alguna nota, y expresaba el sentimiento que tuvieron entonces de querer tocar para aquella gente (que pertenecían a una clase social que era la suya, sobre todo en los casos de Lennon y Harrison)<sup>30</sup>. En aquella ocasión, la prensa del régimen, en sus ansias revanchistas por el asunto de Gibraltar, empleando el chauvinismo clásico y el racismo, dejó al aire las miserias de un régimen que, al no poder ofrecer una alternativa similar a semejante fenómeno artístico y social, entre otras cosas más obvias, se dedicó a menospreciar a sus invitados con referencias absurdas hacia la supremacía de “el Cordobés” en sus titulares, a cuestionar la virilidad británica por la longitud de sus cabellos, o a hacerles impertinentes preguntas acerca del Peñón del Gibraltar. Quedó patente para el resto del mundo que el régimen no era capaz de afrontar la

---

<sup>30</sup> Pedro Costa: *¡Que vienen los Beatles!*

nueva ola juvenil que venía<sup>31</sup>, quedando plenamente en evidencia por no saber aprovechar una oportunidad de demostrar su altura a los tiempos. Como resultado de esto, a excepción de los Kinks y los Animals meses después (aunque de manera mucho más discreta), ningún grupo de rock extranjero, en cuanto tuvieron mayor control sobre sus decisiones y su producción, pisó España hasta un año o dos de la muerte de Franco. A parte del “boicot” que los Kinks llevaron a cabo entre sus compañeros, debido a las marrulleras condiciones de contratación en España<sup>32</sup>, algunos se negaban a hacerlo hasta que no hubiera un verdadero régimen de libertades democráticas (especialmente los cantautores); otros, como los Rolling Stones, sobre todo a partir de su tema “Sympathy for the devil” (1968), estaban directamente vetados por considerarse perniciosos para la juventud; y otros no acudirían a un país con unas normas demasiado restrictivas para el consumo de drogas. Pero aunque todo esto fue verdad, lo cierto es que tampoco España, como quedó demostrado con el concierto de los Beatles, estaba económicamente preparada para cubrir los grandes conciertos que se comenzaban a hacer, ni había un público que tuviera el suficiente poder adquisitivo para acudir a ellos<sup>33</sup>.

Pero para la España más convencional, incluso para la llamada “España de siempre” o “España eterna”, existían otras músicas que TVE ponía incesantemente. Cantantes de estilo melódico como Raphael, un cantante que gozaba de plenas simpatías en el régimen, o Julio Iglesias, ambos con un talento, en ocasiones, más que discutible; las rumbas catalanas de “El Pescaílla” o Peret<sup>34</sup>, o la copla aflamencada de Lola Flores y las demás folklóricas que además explotaban bastante bien su físico; la sobreestimada canción del verano y, como colofón, el cantante que mejor representaba a la *España de siempre* entrando en la modernidad: Manolo Escobar. El talento de Escobar, obviando sus vicios interpretativos, es indiscutible, y supo ganarse muy bien la simpatía de prácticamente toda la población adulta, hasta convertirse, probablemente, en el cantante más popular español de los años 60 y 70; las canciones que cantaba –no escritas por él, pero sí elegidas en cualquier caso– constituían una admirable colección de tópicos hispanos y turísticos, enmarcándose en la campaña de Manuel Fraga (“Spain is different”), y las cantaba desde la visión conservadora de la sociedad. Cabe decir que, a pesar de ser un artista admirable en varios sentidos, sus canciones contribuyeron demasiado a la estratificación de dicha visión en la sociedad y a la consolidación de una alienación ya de por sí muy subyugadora, aunque en último término él no fuera responsable más que de cantar dichas canciones, en

---

<sup>31</sup> La visita a España que los Beatles hicieron en 1965 se enmarca en una serie de conciertos polémicos y problemáticos que las estrellas del pop tuvieron que realizar en sus giras, cuando todavía no controlaban del todo su producción y sus decisiones, en muchos países con ninguna garantía democrática, como España, Filipinas, Grecia (Rolling Stones), o países del Telón de Acero, a los que, en su momento de madurez, renunciaron. No obstante, encontraron problemas similares en países democráticos, pero con demasiado peso del tradicionalismo, como Japón, o incluso ciertas partes de Estados Unidos: el cambio generacional de los 60, a nivel mundial, fue bastante convulso.

<sup>32</sup> Salvador Domínguez: “1966: The Kinks, bronca y escándalo en Madrid”, en *Salvador Domínguez*, salvadordominguez.blogspot.com.es/2012/01/1966-kinks-protestas-y-asombro-durante.html.

<sup>33</sup> En nuestro blog, desarrollamos más estas implicaciones que tuvo la visita de los Beatles a España: “Los Beatles, los grises, el folklore, el ministro... Y las oportunidades perdidas”, *La Zamarra de Gustavo* (albokari2.wordpress.com/2015/07/10/los-beatles-los-grises-el-folklore-el-ministro-y-las-oportunidades-perdidas/).

<sup>34</sup> Aunque muy comercial, Peret tiene, probablemente, el reconocimiento de haber sido el primer cantante en cantar un tema en caló de Cataluña: “Xavi” (chica).

ser el portavoz de esos mensajes<sup>35</sup>. No sin razón había sentenciado años atrás el escritor alemán Egon Erwin Kisch, meditando acerca de un libro de viajes sobre Ceilán que había leído, en el que el verdadero país caía oculto bajo el exotismo:

La verdad es la más noble materia prima del arte, la precisión su mejor modo de tratamiento. En aquellos países donde la libertad languidece y reina la tiranía, hasta el apolítico reconocerá en la literatura una vaguedad sentimental, una mística exaltación de suelo, raza y cosas por el estilo, porque no se puede mencionar ningún problema vital.<sup>36</sup>

La música que hacían Escobar y otros, que hasta ahora se había llamado copla, acabó por aceptar las denominaciones de los años 50 y acabó llamándose *canción española* o, en alguna ocasión, *canción nacional*: un término que, como la mayoría de entonces, negaba la diversidad cultural del conjunto del Estado, y aún centrándonos sólo en las regiones que, tradicionalmente, se denominan españolas (Castilla, León, La Mancha, etc.), pues la *canción española* era, como decimos, la copla andaluza de siempre, pero aderezada, a veces hasta la exageración, con ciertos tópicos raciales y patrióticos; adolecía además de cierto pseudo-andalucismo musical, es decir, superficial o formalista, que se remonta a finales de la guerra civil. En los años 40, la Sección Femenina de Falange Española organizó conjuntos de coros y danzas regionales; en una innegable labor de encomiable esfuerzo, recopilaron canciones y danzas de toda la geografía y en todas las lenguas del Estado, aunque esta labor tenía un cariz más político que etnográfico, y era el demostrar la existencia de la nación española como algo natural, que se había desglosado en otras manifestaciones más pequeñas, que daban en llamarse *accidentes* o *peculiaridades históricas/ regionales*: se intentaba negar, a través de la manipulación del folklore, la complejidad histórica y lingüística (ya que también hay vascos y catalanes en el sur de Francia —e Italia, en el caso de catalano-parlantes—, y el gallego tiene, genéticamente, más que ver con el portugués que con el castellano). Estaba claro que pretendían quitar fuerza a las manifestaciones regionalistas (entiéndase también las nacionalistas y las independentistas), y el folklore, junto a la lengua o el dialecto, era uno de los signos de identidad de cada pueblo, especialmente de aquellos que hablaban lenguas no castellanas. Los folklores que más sufrieron este secuestro oficial fueron el gallego, el aragonés-navarro y el andaluz (lo cual tendrá, como veremos, repercusiones en la relación de los cantautores con estas músicas). Hacia los años 60, el punto álgido del mercado turístico, el folklore gallego y el aragonés-navarro, junto a los demás, es aparcado y desaparece de la escena, mientras se refuerza el falso folklore andaluz en reclamo de turistas que

---

<sup>35</sup> Dicho esto, creemos que es nuestra obligación aclarar una cosa sobre la figura de Manolo Escobar. Si pudo haber una especie de cantante revolucionario que en su vida privada fuera lo contrario de lo que cantaba, Manolo Escobar era su contrario perfecto: aunque en principio de ideas conservadoras, en los años 60 y 70, ante las peticiones de compañeros, Escobar dio dinero para causas de Comisiones Obreras, y además secundó la huelga de actores del año 75. Como colofón, en los años 80 llegó a interpretar la musicalización de Jarcha sobre el poema de Miguel Hernández “Andaluces de Jaén”, aunque en realidad fuera una interpretación algo discutible y, de todas maneras, ésa es otra historia en la que no vamos a entrar, pues a fin de cuentas no dejó de ser algo anecdótico. Véase José Luis López Bulla, “Manolo Escobar y Comisiones Obreras”, en *Nueva Tribuna* (*Diario Digital*) ([www.nuevatribuna.es/articulo/sociedad/manolo-escobar-y-comisiones-obreras/20131026120642097758.html](http://www.nuevatribuna.es/articulo/sociedad/manolo-escobar-y-comisiones-obreras/20131026120642097758.html)).

<sup>36</sup> Egon Erwin Kisch, “El reportaje como forma de arte y como forma de lucha”, en Aznar Soler I, p. 128.

asocian lo español al fenómeno andaluz, a la copla y al flamenco (solo que los practicantes de flamenco tenían fama de ser opuestos al régimen). Por esta razón, abundan en esta década y en la siguiente temas de inspiración andaluza, una copla y un flamenco ligeros, y una sarta de tópicos ideados para aquellos turistas que venían buscando lo exótico<sup>37</sup>. Por su parte, muchas personas no dejaron de ver la abusiva promoción de esta música como parte del proyecto colonizador centralista, incluidos muchos andaluces.

Así pues, la música comercial que encontramos entre los 60 y los 70 es bastante variada: el pop de corte británico —del que hablaremos más abajo—, la copla, ciertas músicas latinoamericanas ligeras y, uniendo a la “España yeyé” con la “España tradicional”, algo que se dio en llamar flamenco-pop, que consistía en cantar temas de copla o de flamenco ligero con instrumentación eléctrica, y que aunque dio muy buenos resultados, distaba mucho del rock andaluz que se hará en los 70. Como en todas las décadas, hay cosas muy respetables y otras algo más deleznable, como pudo ser (y es) la canción del verano<sup>38</sup>. El gran problema con la música comercial es que invade todos los ámbitos, se hacía omnipresente, aún más potenciada con el televisor, el cual, para personas con menos conocimientos, era el medidor absoluto de si alguien “vale” o no. La intensa promoción de ciertos artistas crea una mecánica por la cual a las personas les acaba por gustar dichas canciones, o creer que así es, de la misma manera que creen necesitar consumir una determinada marca o producto cualquiera. En muchos aspectos, la música comercial también es empleada por los distintos regímenes políticos como otro medio de alienación de las masas; en este caso concreto, llama mucho la atención, por un lado, la alabanza de la tradición en gran parte de la llamada *canción española* y, por otro, las constantes referencias en la música juvenil al verano, a la playa, al amor adolescente e ingenuo, etc. La música comercial, desde su grabación para reproducción y la radiodifusión, tiene un impacto importante en la sociedad, y los estadistas lo saben muy bien. La industria discográfica marca sus ritmos e invierte grandes sumas de dinero en la promoción de determinados artistas, mientras que a otros los relega, hasta con desprecio, hacia el olvido. Unida a la televisión y a la radio, marca los gustos y las preferencias de una determinada época, hasta hacer parecer que no existe ninguna otra alternativa musical más que éstas. Ésa fue principalmente la razón de la creación de compañías discográficas pequeñas y especializadas como Edigsa, EDUMSA, Als 4 Vents, Herri Gogoa<sup>39</sup>, Xistral o, más posteriores, los sellos que se abren como subdivisiones de las grandes discográficas

---

<sup>37</sup> Viene a colación decir que el régimen en el asunto del turismo, entre otras cosas, era abiertamente racista, pero, al contrario que en el discurso de corte autárquico y fascista, podríamos decir que *ipso-racista* en negativo: el ministerio de Información y Turismo realizó campañas que llamaban a la población a dejar de comportarse *como suelen hacerlo* para que los turistas se llevaran una buena impresión. Es otra de sus grandes contradicciones manifiestas, muy similares a la cultura de servilismo turístico-racial que aún se practica en ciertos lugares del mundo, especialmente en Asia y en África.

<sup>38</sup> El “género” de *canción del verano* es muy peculiar, ya que no se trata, como en otros, de una tendencia que empieza a desarrollar un conjunto de autores e intérpretes, sino que nació a raíz de unas denominaciones de la prensa musical, considerando que tal o cual canción estaba siendo o iba a ser un éxito durante aquel verano. Luego se empezó a competir directamente por ese título, creando canciones con una temática evocadora del periodo estival y una música simple y repetitiva; y, por supuesto, una exagerada campaña de promoción de dichas canciones. La canción del verano es, pues, el género del mero consumismo: del consumismo puro.

<sup>39</sup> Las intenciones de esta discográfica vasca quedan patentes en su propio nombre: *el espíritu del pueblo*.

(Movieplay, Ariola, etc.), como veremos más abajo, pues ya es en esta década cuando comienzan a surgir los cantautores que, aunque despreciados generalmente por una industria que obedece al gobierno y a los estudios de mercado, encuentran incluso muy pronto imitadores desde el lado de la hegemonía. Vamos a citar tres casos que tienen lugar entre los años 60 y 70.

José Luis Martínez Gordo, que firmaba como “José Luis y su guitarra”, era un cantante y compositor de sus propias canciones que empezó su carrera a finales de los 50; algún autor, como José Ramón Pardo, ha propuesto que fuera una especie de primer cantautor en España, cosa con la que no estamos en absoluto de acuerdo, dado que la mayor parte de sus composiciones no dejan de ser temas comerciales que no reúnen las principales características para ello, ni siquiera como canción de autor comercial. “José Luis y su guitarra” saca en 1966 un tema titulado “Gibraltar” que, por supuesto, es lo suficientemente promocionado como para que todo el mundo lo conozca. Hay muchos aspectos en esta canción que dan de pensar que José Luis imitó sin reservas los estilos de la *nova cançó*, de la nueva canción castellana o, en su defecto, la canción protesta estadounidense: un ritmo algo country, la estructura de la canción, el estilo tendente a la narración, el mensaje, la reivindicación final..., es, a todas luces, no sólo una “canción protesta”, sino, además, una canción política en el sentido comúnmente aceptado de la palabra. Sin embargo, en esta ocasión, el régimen no tuvo reparo alguno en consentir una canción de contenido político, especialmente cuando en el transcurso de esos años se estaba discutiendo ante la ONU sobre la soberanía de Gibraltar (que los gibraltareños resolvieron al votar en referéndum): a fin de cuentas, la muy cacareada teoría del fin de las ideologías y el proyecto de desideologización era válido sólo para lo que se oponía al régimen.

Por otro lado, los otros dos casos afectaron plenamente a la canción en gallego y retrasaron su eclosión. El “Canto a Galicia” de Julio Iglesias, lanzado en 1972 y cantado en gallego, despierta muchas suspicacias entre aquellos cantautores que trataban de cantar en gallego y no encontraban apoyos en sus provincias, por lo que no dejaron de verlo más que como un oportunismo que se apuntó a la moda inaugurada por Andrés do Barro, un cantautor ligero que siempre cantó en gallego, y que, por lo tanto, no podía ser tachado de oportunista. Pero lo de Iglesias quedó en anécdota en comparación con lo que ocurrió a mediados de los 70, cuando el cantante Juan Pardo sacó un disco en gallego: el antiguo vocalista de Brincos ya había cantado temas en gallego, pero temas comerciales, con cierta folklorización; sin embargo, en su disco de 1976 *Galicia miña nai dos dous mares*, Pardo cantaba musicalizaciones de un poeta nacionalista anatemizado como era Ramón Cabanillas. Los componentes de la *Nova Canción* tomaron aquello como lo que les pareció que era: un insulto; eran temas que a ellos mismos les habían prohibido interpretar, radio-difundir o incluso grabar, y, por si eso fuera poco, Xerardo Moscoso, uno de los miembros de Voces Ceibes, había sido desterrado (Moscoso tenía nacionalidad mexicana, al ser hijo de emigrantes gallegos)<sup>40</sup>. En opinión de Benedicto García, miembro fundador del colectivo, se trataba de una jugada urdida desde las altas esferas para tener una canción gallega domesticada<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Se hizo eco de ello Perfecto Conde, en su artículo “Iste vaise i aquil vaise” (título de clara reminiscencia a Rosalía de Castro): *Triunfo* Núm. 545 (10-III-1973), p. 63.

<sup>41</sup> Correspondencia privada con Benedicto García Villar.



Son tres casos de los que se deduce una cosa: la canción de autor se ponía de moda, pero sin los cantautores; se podía contratar y promocionar a imitadores (mejores o peores), pero no a los genuinos.

En buena medida, podemos definir el final de los años 60 como la retirada del tradicionalismo de la vida cotidiana y el progresivo rejuvenecimiento de la sociedad. Gran parte de los conservadores acabarán aceptando el lema *manoloescobariano* “moderno, pero español”, mientras que otra parte de la sociedad aceptará una aparente modernización, de una manera similar a las técnicas y al aspecto psicodélico que Valerio Lazarov acabará por incorporar a Televisión Española, aunque las más de las ocasiones esto acabará en un horterismo insufrible. Pero a finales de los 60 se empezó realmente a vivir una cierta revolución en las costumbres: se empiezan a reclamar los espacios públicos, a veces en formas de reuniones parroquiales, asociaciones culturales o de vecinos; aparecen más nítidamente los movimientos feministas, el pensamiento crítico acaba por tomar la universidad, convirtiéndola en un hervidero de ideas, y los sindicatos de clase ilegales, como Comisiones Obreras –que se había creado en 1962–, con sutiles tácticas, acabaron por infiltrarse en las bases de los sindicatos verticales para provocar su desmantelamiento. Unos cambios que comenzaron a hacerse visibles en la indumentaria juvenil: los jóvenes comenzaron a dejar colgado el tradicional traje gris, símbolo del conformismo, y a llevar unas ropas más acordes con las modas extranjeras y con su edad:

... Como síntoma de ruptura generacional, la indumentaria empezó a ser específica: tejanos, chaleco, cazadora y botas. El repudio a la corbata. El rechazo al traje gris era una exposición de principios de antipatía hacia una sociedad en la que se les negaba el voto pero se les tentaba al consumo, en la que el consumidor precedía al ciudadano.<sup>42</sup>

En esta década la oposición ya estaba mucho más organizada y dispuesta a conquistar espacios públicos de libertad, dispuestos a hacer pedazos la campaña de 1964 de los “XXV años de paz” del ministerio de Información y Turismo, de la que Fraga fue el responsable directo y en la que invirtió importantes cantidades de dinero, que celebraba el 25º aniversario del final de la guerra civil. Ante estas presiones, el régimen acude a reestructuraciones cosméticas, en opinión de Mangini: un conjunto de leyes como la Ley Orgánica (que implicaba una liberalización futura), la Ley de Prensa y las elecciones obreras de 1966, que significaron la legitimación –que no legalización– de CC. OO, y la Ley de Libertad Religiosa (1967), que respondía al respeto hacia la comunidad protestante española (algo contra lo que los presidentes Truman y Eisenhower habían protestado en los años 50, y que parecía ser la única violación de derechos humanos que realmente les preocupaba). Leyes que supusieron, en gran medida, una cierta apertura de libertades, aunque, como en el caso de la Ley de Prensa, encerraran sus trampas

Buena parte de esta liberalización en las costumbres y, como veremos, en la cultura, la tuvo la nueva Ley de Prensa e Imprenta de 1966, obra del ministro Fraga, por la que desaparecía la llamada censura previa, desapareciendo con ello la obligación de enviar las galeras antes de su publicación al responsable correspondiente, pero con el riesgo de sufrir el

---

<sup>42</sup> VV. AA: *Vida cotidiana y canciones* V, p. 25.

secuestro de las publicaciones (mas multas y cierres cautelares que pueden llevar a la desaparición del ente, como fue el caso del diario *Madrid*); aunque radio, televisión y espectáculos diversos siguieron estando bajo otra disciplina censora. La ley tuvo cosas positivas: se produjo una verdadera avalancha de libros de pensamiento crítico, algunos de ellos casi impensables, de literatura hasta ahora prohibida y la verdadera revolución de la prensa no afín, con revistas como *Cuadernos para el Diálogo*, *Informaciones*, *Sábado Gráfico* o *Triunfo*, que dejó de ser una revista de variedades y espectáculos a encabezar el pensamiento crítico a nivel de calle; mientras el cine daba lo mejor de sí, con cintas cada vez más críticas, incluso en las películas comerciales. No obstante, después del entusiasmo inicial por parte de cineastas, editores, escritores y periodistas, se empezaron a descubrir las trampas que ya hemos citado, resultando que el secuestro de la edición o de la película conllevaba mayores perjuicios que la censura previa, hasta el punto que más de uno pidió la vuelta de la ley anterior. Mientras, en el gobierno, también había quien expresaba su preocupación, pero desde las posiciones contrarias: Carrero Blanco, por ejemplo, envía dos notas personales a Franco en el 68 y en el 69, expresando gran preocupación por la política de Fraga: deterioro moral y auge de la presencia del ateísmo, el marxismo y la pornografía. Al futuro presidente del gobierno le preocupaba la presencia de estos materiales en las librerías, al alcance, según él, de cualquiera que pudiera ofenderse o traumatizarse. Quizás fueran estas notas las que influyeron notablemente, ante el aumento de huelgas y manifestaciones que venían produciéndose desde el año 68, en la decisión de abrir el último año de la década con un estado de excepción desde enero a marzo, cuyas consecuencias fueron detenciones y deportaciones (entre ellos, un total de doscientos profesores y estudiantes), depuraciones, ceses del profesorado que se unía a la situación de Tierno Galván, Aranguren y García Calvo, y el secuestro de muchos materiales culturales, entre ellos, muchos discos de cantautores, como el primer LP de José Antonio Labordeta.

Así pues, si los años 60 supusieron el principio de la liberalización de las costumbres y el comienzo de la organización de la oposición de todos los colores, los 70 supondrán la culminación de todo ello, y el gran cambio político desde el año 39. El general Franco, tras sufrir los primeros serios percances en la década anterior, decidió comenzar a delegar y dejar un Estado sólido que le sobreviviera. Para ello, ya había nombrado como sucesor al príncipe Juan Carlos de Borbón, después de tensas entrevistas con el conde de Barcelona, cediendo así a la vieja reivindicación de los monárquicos de las dos ramas borbónicas (aunque sólo satisficiera a una de ellas), que le habían apoyado en la guerra, venían pidiendo; por el otro lado, delegó su función de presidente del gobierno en el almirante Luis Carrero Blanco, lo cual suponía un continuismo parecido al de Marcelo Caetano en Portugal, ya que Carrero Blanco era el político más próximo en ideología al general y, probablemente, la historia de España hubiera sido muy diferente si, en 1973, el almirante no hubiera sido asesinado por ETA en lo que fue su primer atentado a gran escala.

Desde finales de los 60, aunque fuera en *petit comité*, muchos políticos discutían acerca de qué pasaría cuando Franco muriese; unos abogaban por una monarquía totalitaria, algunos incluso parlamentaria (aunque fuera con la fórmula de aquello que se mal-llamaba “democracia orgánica”): éstos eran los aperturistas, aquellos políticos que, desde posturas más o menos honestas, abogaban por llevar a cabo una serie de reformas para preparar una eventual

democracia parlamentaria con el futuro rey a la cabeza; otros, por contra, por la continuación del régimen franquista a cualquier coste. Estos últimos, el conjunto de políticos más reaccionarios e inmovilistas del régimen, famosos por sus discursos alarmistas, tremendistas y catastrofistas más propios del fascismo de los años 30-40 que de los tiempos que corrían, acabaron por ser apodados por la prensa crítica como *el búnker*, denominación que acabaron aceptando con orgullo. Personas como Blas Piñar (consejero del Reino), Girón de Velasco (antiguo ministro de trabajo, que dirigía la Asociación de ExCombatientes), el jefe del sindicato vertical García Carrés (único civil procesado en el 23-F) y varios de los ministros militares como De Santiago, Iñiesta Cano o Pita da Veiga, en sus “desvelos patrióticos”, comenzaron a mover a sus bases. Aunque hubo grupúsculos en las décadas anteriores, es ahora cuando se les organiza más a modo de grupos paramilitares; al parecer, fue a raíz del Proceso de Burgos (por el que fueron condenados a muerte seis supuestos miembros de ETA, a los que después se les conmutaría la pena) cuando Carrero Blanco, en su función de vicepresidente del gobierno, decidió combatir al terrorismo vasco con el terrorismo españolista. La idea, no obstante, no era nueva, y parecía estar inspirada directamente en la táctica del *terrorismo blanco* que el gobernador de Barcelona en 1921, el general Martínez Anido, llevó a cabo contra elementos de la CNT; pero el terrorismo ultra pronto dejó de tener como objetivos exclusivos a militantes y simpatizantes de la extrema izquierda abertzale: desde el proto-partido Fuerza Nueva de Piñar, el sindicato vertical, los excombatientes, los sacerdotes reaccionarios, hasta incluso la Brigada Político-Social de la policía, comenzaron a requerir la acción armada y calculada de individuos, generalmente jóvenes, adiestrados por distintos veteranos, tanto en ideología como en el uso de armas, contra diversas manifestaciones o personas de la oposición. Generalmente, provenían muchos de Fuerza Nueva, pero también se descubrió que muchos de los atentados que el Batallón Vasco Español llevó a cabo, tanto en el País Vasco español como francés, eran perpetrados por miembros de la policía (de los cuales es muy probable que pasaran a actuar con los futuros GAL). Las acciones que grupos como Guerrilleros de Cristo Rey (grupo creado para combatir el progresismo entre el clero), el Batallón Vasco Español, la Alianza Apostólica Anticomunista (Triple A o AAA), los Grupos de Acción Sindical (GAS) o el Partido Español Nacional-Socialista (PENS) consistieron, a iniciativa individual u ordenada por los grupos que hemos referenciado, en el ataque a las parroquias de los “curas rojos”, reventar actos culturales y manifestaciones, atentados contra librerías, teatros, cines, recitales, etc. Sus acciones a finales de los 60 eran, al principio, anecdóticas, aunque considerables; pero a mediados y finales de los 70, especialmente una vez muerto Franco<sup>43</sup>, sus acciones se recrudecieron, sembrando inquietud y miedo con acciones como la matanza de la calle Atocha o las bombas enviadas o colocadas en las redacciones de *El País* y *El Pápus*, o en el Club de Amigos de la UNESCO de Madrid ya en los 80, cuando no el asesinato indiscriminado y casual contra personas ajenas a la política. La ultraderecha comenzaba a temer su desaparición de las esferas oficiales con la desaparición de Franco y empezaba una serie de acciones que pudieran hacer saltar la convivencia en

---

<sup>43</sup> Como nos dice Antonio Gómez al leer estas líneas: «Creo que es interesante resaltar que la muerte de Franco supuso un punto de inflexión en esas acciones de la extrema derecha, que pasaron de romper cristales de librerías progres a matar gente directamente (Montejurra, Yolanda, etc...)»

pedazos para, finalmente, poder legitimar un nuevo golpe militar que trajera un régimen semejante al que Pinochet había impuesto en Chile; para esto contaron con la ayuda del neofascismo internacional, especialmente el italiano, y hasta las OAS francesas, el ejército clandestino e ilegal surgido del convulso proceso de independencia de Argelia.

No obstante, como cantarían Elisa Serna, la historia demostraba que los iba dejando atrás: si en 1973 era Chile el país que caía en una represión fascista, Portugal, por su parte, en 1974 se libraba del peso del salazarismo, iniciando su camino hacia la democracia: un suceso que alimentó a partes iguales la admiración y las esperanzas de la oposición española. Fue, a raíz de entonces, que el régimen descubre una grieta en su edificio institucional: si en la década anterior fue en la Iglesia en donde comienzan a descubrirse elementos que no secundan al régimen, en esta década, impensablemente, lo descubre en el ejército. En principio, lo que pasó en Portugal era impensable: que fueran los militares los que encabezaran una revuelta de carácter democrático y, más aún, progresista; esto se explicaba por el cansancio de los jóvenes oficiales de haber estado décadas defendiendo las ruinas del imperio colonial portugués en África. Algo parecido podría con el tiempo llegar en España con la Unión Militar Democrática, dado el ascendente grado de conflictividad con Marruecos y sus expectativas anexionistas, que culminarán en 1975 con la Marcha Verde, apropiándose del territorio del Sahara occidental, en proceso de descolonización, aunque las tensiones con el reino norteafricano ya no eran tan graves como en los años 50, y la descolonización, al fin y al cabo, no llegó ni siquiera a alcanzar el grado de violencia que sí hubo, por ejemplo, en la descolonización francesa de Argelia. Por esa razón, el régimen decide tomar cartas en el asunto y comienza sus juicios contra ellos, acabando en destierros o confinamientos la mayoría de las veces. Sin embargo, la UMD no representaba para el régimen un serio peligro inmediato, salvo porque su intención era la de socavar la presencia de los principios del Movimiento en el ejército, y no eran tan numerosos como para iniciar una revolución a la portuguesa. No obstante, el régimen, quizás perjudicándose en ello, decidió, con su retórica habitual, magnificar su presencia, sus acciones y sus intenciones.

Conspiraciones al margen, lo cierto es que la sociedad española de mediados de los años 70 está más concienciada y politizada que nunca, aunque fuera de manera abstracta. En cierta medida, la ley de prensa permitió el acceso de la población a ediciones críticas, como *Triunfo* o los nacientes diarios *El País* o *Cambio 16*. Aunque quizás fueran más efectivos los semanarios de humor gráfico, como *La Codorniz* (el gran veterano), *El Papus*, *Hermano Lobo* o, más tardío, *El jueves* (1978), en donde los dibujos satíricos e irónicos de personas como Mingote, Forges, Cesc, Perich, Chummy Chumez y Gila, el antecesor de todos ellos, entre otros, ofrecían una acertada y ácida visión de los acontecimientos que tenían lugar en aquellos años; y es que, de una manera parecida a como sucedía con la canción de autor, a veces la sátira y la ironía humorística constituyen una herramienta más poderosa para la concientización que la desnuda soflama política.

Hay que unir a todos ellos, además, la revuelta de las asociaciones profesionales, principalmente los abogados y los periodistas que, cansados de ver su trabajo trabado una y otra vez, y también haciéndose conscientes de una ética profesional hasta ahora prácticamente inexistente, comienzan

también a exigir libertades públicas y garantías de poder realizar con plena libertad su trabajo.

Pero, a parte de todo esto, las causas de esta creciente concientización en la sociedad fueron fruto de la experiencia cotidiana: la televisión, la radio y la prensa oficial y afín no pueden engañar todo el tiempo, y, a pesar del riesgo que podía suponer, los ciudadanos siempre cambian impresiones en los sitios públicos: el bar, el mercado, el trabajo, el barrio, etc. Y esto es lo que la oposición sabía muy bien; por esa razón, desde finales de los 50, respondiendo al cambio de estrategia del PCE a finales de los 40<sup>44</sup>, se busca conquistar los espacios públicos disponibles y convertir en espacios de libertad de opinión (como decía el semanario humorístico *Hermano Lobo*, “Dentro de lo que cabe”) aquellos rincones que la administración permitía, como podían ser las nacientes asociaciones vecinales, asociaciones culturales o de ocio diversas, las parroquias y sitios como los Clubs de Amigos de la UNESCO de Madrid (el CAUM), Barcelona y Alcoi. La táctica consistía en menoscabar la anterior y tradicional presencia del régimen en los espacios públicos y cotidianos para comenzar a ganarse la conciencia de la ciudadanía a favor de una efectiva oposición ciudadana concienciada, que es algo que hemos venido observando: los sacerdotes obreros en la Iglesia, las comisiones de trabajadores en las organizaciones sindicales del régimen, la UMD en el ejército, etc., de manera que podía producirse una quiebra entre las cúpulas jerárquicas y sociales y lo que era la base.

Se podría decir que la ciudadanía, a estas alturas, estaba cansada de oír siempre lo mismo, desgastada por los discursos que se repetían hasta la saciedad. El salto generacional, con una juventud que no vivió la guerra, e incluso tampoco la inmediata posguerra, puede explicarlo satisfactoriamente; pero la resistencia pasiva cada vez más consciente ya no era exclusiva de unos jóvenes universitarios y de los viejos marxistas y anarquistas: era algo que se había extendido por, prácticamente, toda la sociedad. Los escándalos de corrupción urbanística como Matesa, Sofico o el accidente en Los Ángeles de San Rafael (obra de un empresario sin escrúpulos que luego se haría demasiado famoso), la absurda represión contra las personas, la indulgencia hacia empresarios, banqueros y políticos corruptos, la subida incomprensible de los precios, la intuición de que en el poder estaban siempre los mismos y que hasta formaban clanes hereditarios (era raro el ministro o el cargo público que no tenía relación familiar con otro), de la explotación en el trabajo, de no poder reivindicar los derechos sociales y humanos básicos, ni siquiera de poder hablar en el bar, en el mercado o donde fuera sin que apareciera de repente un señor en gabardina, y, como colofón, la crisis económica que empezó a notarse en 1974, lograron que la ciudadanía, desde los años 60, comenzara a acercarse a los grupos de oposición o, al menos, a verlos con simpatía y respeto.

1974 marcó cierta inflexión en esta etapa, cuando tras la muerte de Carrero Blanco, su sustituto, Carlos Arias Navarro, pronunció el 12 de febrero

---

<sup>44</sup> En 1948 el PCE continuaba con la guerra de guerrillas en España, a pesar de que las esperanzas de una respuesta contra Franco ya se habían diluido. Al parecer, tras una reunión con Stalin en este año, éste convenció al PCE de que cambiaran su estrategia, y en lugar de mantener cuadros guerrilleros que apenas tenían impacto en la sociedad a nivel nacional, comenzaran a practicar una política de masas, que por entonces era inexistente en España. Su primer logro visible fue la creación del germen de lo que luego serían las Comisiones Obreras en los lugares de trabajo.

un discurso de talante conciliador y aperturista que no fue del agrado de muchos miembros del régimen. En ese año se multiplicaron las ediciones hasta ahora prohibidas (aunque esto no quiere decir que se facilitara su acceso o que se pudieran vender, comprar y leer impunemente): se editan, aunque fuera tímidamente, libros sobre marxismo, psicoanálisis o sexualidad, revistas críticas, etc. Y hasta en la canción de autor se producen concesiones: se llegan a retransmitir en el espacio televisivo “A su aire” los conciertos de Serrat, vetado desde el escándalo de Eurovisión, y el de Lluís Llach, que también había sido prohibido; son muchos los cantautores los que descubren que ese año tienen muchas facilidades para publicar sus letras y hasta actuar, pero muchos no se dejan engañar y adivinan en ello un juego para quedar bien de cara al exterior, de la misma manera que hacían con las películas de Buñuel o de las obras plásticas en las muestras internacionales, y que tal vez conllevará consecuencias negativas a la larga. Lluís Llach es uno de ellos, quien en la grabación de ese espacio se planta y declara al público que, por primera vez desde hace mucho tiempo, le permiten interpretar su prohibidísima “L’estaca”, y que no queriendo participar en ese juego de apariencia de normalidad, ruega al público le disculpe que en esa ocasión no la interprete (ni siquiera instrumentalmente, como ya había hecho anteriormente).

Pero ese talante en apariencia dialogante y comprensivo dura poco, cuando a comienzos del mes siguiente se ejecuta la sentencia de muerte sobre el anarquista Salvador Puig Antich por un asalto y asesinato del que nadie pudo asegurar su implicación, y sobre el polaco Heinz Chez. Para muchos estuvo claro que el régimen vengó al almirante Carrero en la figura de estas dos personas (aunque el supuesto crimen de Chez no era político) y efectuar un golpe de autoridad, provocando actos de repulsa en todo el mundo.

El propio búnker se dispuso dinamitar el llamado *espíritu de febrero*, inflamando a sus seguidores con discursos terribles, en su línea alarmista, cargando contra los “traidores”. La consecuencia de lo que la prensa dio en llamar respectivamente el “gironazo”, por el artículo de Girón de Velasco, y el “piñarazo”, por el discurso de Piñar, fue la dimisión del ministro de Información y Turismo, Pío Cabanillas, y el de Hacienda, Barrera Irimo; bajo el ministerio de Cabanillas se habían dado toda una serie de condiciones propicias para la edición, la publicación y la retransmisión, siendo el periodo de libertad más amplio que el sector de la prensa y el espectáculo habían conocido. Estaba claro que los últimos años de la jefatura de Franco (aunque todavía nadie lo supiera), iban a ser duros. Y así fue, cuando, a pesar de las peticiones de clemencia de la comunidad internacional, incluso del Papa Pablo VI, del conde de Barcelona, de la Conferencia Episcopal y hasta de su propio hermano Nicolás, Franco hace efectiva la pena de muerte para cinco de los once condenados por actos de terrorismo, que nunca pudieron ser probados, el 27 de septiembre de 1975: una especie de inútil demostración de autoridad mientras Hassan II se apoderaba del Sahara occidental, amenazando con una inminente guerra. El hecho creó varias manifestaciones de repulsa en París, Londres, Berlín, Roma y en otros sitios, mientras en España el miedo atenazaba a toda la población; en Lisboa, durante la noche precedente a las ejecuciones, la embajada española fue asaltada; numerosos países retiraron embajadores, y hubo países, como México, que plantearon a la ONU la posibilidad de sanciones económicas, así como el aislamiento internacional. Días después, en el tradicional discurso del Primero de octubre (fecha en la

que los generales golpistas le eligieron como Jefe del Estado y Generalísimo de todos los ejércitos), cita imprescindible para los elementos más reaccionarios de la población, Franco, patéticamente, pronuncia un discurso que retrotraía a los años 40, la era de la autarquía, declarando que detrás de todos aquellos actos de protesta y aislamiento estaba la mano de un complot judeo-masónico y marxista. Después, los fieles se concentran ante la embajada de Portugal, profiriendo gritos contra la Unión Europea y la ONU. Ese mismo día, un grupo nuevo asesina a unos policías: el GRAPO; en días sucesivos, ETA matará a varios guardias civiles, policías y civiles, hasta llegar a asesinar al alcalde de Ohiartzun, en venganza por las ejecuciones.

En 1975, Francisco Franco, llamado al «juicio inapelable» *del Altísimo*<sup>45</sup>, muere, y hasta la prensa deportiva lleva en sus portadas la noticia: prácticamente, el país se paraliza. Las cámaras de televisión siguen en directo los fastos de su entierro y las interminables colas de adeptos que van a presentar sus respetos al “capitán” que había estado, en palabras de Arias Navarro, *firme al pie del timón de la nave*; pero, entre tantas personas que lloran y le veneran como a un santo, no se le escapa a las cámaras la presencia de algunos que miran con una mezcla de desprecio, odio y satisfacción el cuerpo presente.

Aquella mañana sonaban ya las campanas, y su sonido monótono nos introducía en una nueva etapa de nuestra historia, que hoy podemos calificar felizmente como de la transición, pero que entonces fue, para unos, la etapa de encontrar como fuese la continuidad del totalitarismo bajo el inmutable espíritu del 18 de Julio y al amparo de aquel demagógico y caudillesco «os lo dejo todo atado y bien atado»; para otros –para el pueblo desinformado y despolitizado– una etapa de desconcierto y de pasiva y temerosa [sic] expectación; y para el resto, desde posturas muy diversas y más o menos radicalizadas, una etapa para provocar un cambio radical en nuestra historia, para enterrar –con el «caudillo»– el miedo y el silencio decretado, y para la conquista –poniendo en juego toda la fuerza de la imaginación creadora– de un futuro feliz en democracia construido sobre la libertad, la paz, el respeto y la solidaridad.<sup>46</sup>

La muerte del autoproclamado “Caudillo de España por la Gracia de Dios” –*gracia* que no vino de Dios, sino de sus compañeros de armas «para la realización de una misión mucho más concreta y circunstancial», como dijera Juan de Borbón en unas declaraciones del año 75, que le valieron la prohibición de entrar en España<sup>47</sup>– abrió en la ciudadanía una mezcla de sensaciones; la más general de todas, quizás, pudiera ser *inquietud*: para los adeptos con altos cargos podía significar su inmediata pérdida de poder, privilegios e influencia; para el resto de adeptos que, a pesar de todo, no sentían demasiada simpatía ni confianza por el príncipe ni por el presidente del gobierno, podía significar la entrada en tropel de todos aquellos que odiaban y temían, y de su temible venganza largamente preparada, por culpa de la tibieza de muchos; para las gentes mayores, sin demasiadas pretensiones políticas, era, sobre todo, el temor a una nueva guerra y al hambre que durante décadas quedó grabado en su subconsciente, inculcando en sus hijos y nietos el

---

<sup>45</sup> Transliteración del testamento de Franco leído por Carlos Arias Navarro.

<sup>46</sup> González Lucini (1998), p. 210.

<sup>47</sup> Véase el capítulo 5 de la serie *La Transición*.

conformarse y agradecer cada pedazo de pan que poseían; y para la gente abiertamente contraria de cualquier posición democrática, era una mezcla de celebración y de temor su inquietud: por un lado, la esperanza de que, de alguna manera, todo cambiaría, pero, por otra, conocían el talante de muchos de los políticos ultras que, efectivamente, comenzarían a endurecer sus discursos y a movilizar a sus bases. De todas maneras, mientras las compungidas colas esperaban pacientemente para dar su último adiós al hombre que consideraban que les salvó, que salvó España de algo, en la seguridad de sus hogares muchos lo celebraban<sup>48</sup>.

Aquel mismo día, el príncipe Juan Carlos de Borbón juraba ante las Cortes y se convertía en el rey Juan Carlos I. Hay muchas personas que acaban aquí esta historia, o al menos así les gustaría, pero no es así. Los dos años siguientes conocen un rebrote de la violencia y de la represión hasta ahora inédito; no sólo eran los terroristas de ultraderecha o de extrema-izquierda, como ETA, FRAP o GRAPO (Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre, por ser la fecha del 1 de octubre su primera acción, mientras un decrépito Franco cercano a morir daba su discurso), sino que la represión policial se recrudecía: las personas eran asesinadas por asistir a una manifestación, pegar carteles, hacer pintadas o enarbolar banderas “no autorizadas” (tales como la actual bandera autonómica de Andalucía). El caso de Montejurra, en donde los carlistas del Partido Carlista de Carlos Hugo de Borbón-Parma –que había derivado en un partido de carácter democrático y progresista– celebraban su reunión anual desde los años 40, que paulatinamente se había convertido en una manifestación semi-autorizada de carácter antifranquista, fueron atacados por un grupúsculo de ultraderecha liderado por Sixto de Borbón-Parma (líder de la rama tradicionalista del carlismo, agrupados en torno al partido Comunión Tradicionalista), dejando varios heridos y dos muertos<sup>49</sup>: se descubrieron indicios de que el desconocido partido armado que hizo de escolta a Sixto pudo haber sido financiado por personas poderosas del gobierno y del ejército, como el Presidente del Consejo de Estado, Antonio María de Oriol y Urquijo –miembro de Comunión Tradicionalista–, el Presidente de la Diputación de Guipúzcoa, José María de Araluce y Villar, e incluso el ministro de la gobernación Manuel Fraga, entre otros, así como la presencia de neofascistas italianos vinculados al terrorismo negro. Sin embargo, ninguno de estos cargos se vio ni cesado ni interrumpido en sus funciones, salvo Sixto de Borbón, que es expulsado de España en vez de detenerse.

Otro de los puntos álgidos de todos estos sucesos aconteció en Vitoria: el tres de Marzo, cuando, tras días de protestas, la actuación policial dejó un número de cinco obreros muertos y varios heridos, al irrumpir con material de asedio en la iglesia de San Francisco de Asís, en donde estaban reunidos los

---

<sup>48</sup> No podemos afirmar con toda seguridad que sea verdad que, según Pau Riba comenta en el capítulo del documental *Totes aquelles cançons*, “1975-1976: Qualsevol nit pot sortir el sol”, en Las Ramblas de Barcelona la noticia de la muerte de Franco se recibiera con un multitudinario grito de júbilo, similar al de un gol del Barça, y saliera la gente a celebrarlo por las calles con botellas de champán. Por el contrario, sí conocemos que se vigilaban las celebraciones familiares.

<sup>49</sup> Casi en esos mismos momentos tenía lugar la actuación de Benedicto y Bibiano en el Festival de los Pueblos Ibéricos; un joven interrumpió la actuación subiéndose al escenario para denunciar los sucesos de Montejurra: en esos momentos, casi espontáneamente, los asistentes se vieron rodeados por la Policía Armada.



obreros. El funeral por los cinco asesinados, concelebrado por ochenta sacerdotes que manifestaron su repulsa contra estos actos, se convierte en una manifestación contra el gobierno. Fueron sucesos que la totalidad de la población reprobó, considerando que era un gobierno que prometía libertades pero respondía con una violencia desmedida, y que no había sido en absoluto considerado con la delicada situación que la acuciante crisis económica estaba produciendo en las principales ciudades industriales. Por mucho que los responsables, como Manuel Fraga (ministro de la gobernación), Arias Navarro (presidente del gobierno), Martín Villa (ministro de Relaciones Sindicales) y Alfonso Osorio (ministro de la presidencia), intentaran hacer ver a la población (incluso a día de hoy) que los manifestantes eran peligrosos y simpatizantes del terrorismo abertzale –cosa que ni siquiera se molestan en demostrar–, su prestigio quedó muy dañado; no obstante, el tacto y la responsabilidad que empleó Adolfo Suárez en el asunto, intentando impedir más violencia gubernamental, en sustitución de Fraga, le hizo ganar más prestigio ante el rey. Forzado a dimitir Arias Navarro, el rey nombra a Suárez presidente del gobierno. Pero tampoco aquí acaba esta historia...

La segunda mitad de los años 70, inmersa en el proceso transitorio, es casi una mezcla de todo lo sucedido anteriormente. Es una mezcla de la libertad de las costumbres, las libertades políticas que poco a poco se van conquistando y el miedo de la posguerra, pero aún con cierto grado de represión estatal. Es cierto que la presidencia de Suárez emprendió importantes reformas que soliviantaban a los políticos inmovilistas y a los militares, que tenían sus propios planes en mente, mientras que la oposición pedía más celeridad; los discursos y artículos de los políticos y de los militares ultras eran cada vez más violentos, y seguía habiendo noticias de atentados de varios signos, hasta el punto que Suárez y el general Gutiérrez Mellado llegan a considerar que el GRAPO, que dice ser el brazo armado de un partido llamado Partido Comunista Reunificado (dando a entender la posibilidad de la reunificación del Partido Comunista ortodoxo y de su escisión, el Partido Comunista marxista-leninista), no sea más que la tapadera de un grupo de ultraderecha en la sombra, dado el grado de irresponsabilidad en sus acciones: el secuestro de Oriol y de Villaescusa no hacía más que enardecer los ánimos de la reacción, mientras dos estudiantes eran asesinados, bien por la policía o por los ultraderechistas, en manifestaciones en dos días consecutivos: Arturo Ruiz, asesinado por un guerrillero de Cristo Rey, y Mari Luz Nájera, que se manifestó por el asesinato del anterior y fue asesinada por un policía. Unos factores que provocaban el aumento de la tensión, tal y como probablemente esperaban los ultras, y cuya culminación fue el espantoso atentado contra un despacho de abogados laboristas de la calle Atocha afiliados a Comisiones Obreras y al PCE, dejando cinco muertos. La población repudió el crimen absolutamente, y en esa ocasión, la población y, especialmente, los militantes y simpatizantes del Partido Comunista, dieron una lección de responsabilidad al gobierno, el cual, poco después, acabaría por legalizar al tan estigmatizado PCE. Luego llegarían la Constitución y las primeras elecciones generales desde el año 36: unas elecciones no tan libres, como dicen, ya que muchos partidos “a la izquierda” del PCE seguían siendo ilegales, y cuyos resultados supusieron, por un lado, una decepción para los izquierdistas, por cuanto habían trabajado y luchado todos aquellos años, pero también un alivio al ver que el proyecto del “franquismo sociológico” de Fraga con su Alianza Popular

obtenía peores resultados, demostrando que lo que el antiguo político franquista pensaba de la población, que aunque exigiera libertad su pensamiento era franquista, era simple y mera demagogia. Quizás la explicación al moderado éxito o fracaso de la izquierda, según se mire, esté en esos años tan duros: las gentes, cansadas de confrontaciones, decidieron no arriesgar demasiado y optaron por las posiciones moderadas de la UCD de Suárez y el PSOE de González (ya libre del “estigma” del marxismo). Aunque la problemática tardaría tiempo en desaparecer: entre finales de los 70 y comienzos de los 80 sigue habiendo momentos de tensión importante con los colectivos ultraderechistas, que continúan gritando “Ejército al poder”, y se oían los rumores de *ruidos de sable* continuamente; el terrorismo de ultraderecha todavía dejaría muertos, así como la acción policial, todavía comandada por viejos comisarios y gobernadores franquistas que consienten la tortura en las comisarías (hasta entrados los años 80), o respondían irresponsablemente ante las manifestaciones populares, como fue el caso de los San Fermines de 1978, donde Germán Rodríguez resultó muerto por la acción policial; mientras el terrorismo de ETA militar, que duraría aún hasta nuestros días, por lo menos, acaba por recrudecerse y tomar carices de absurda violencia, ahora también contra demócratas, peneuvistas, socialistas, ugetistas y etarras arrepentidos, y abandonando la táctica del atentado selectivo, promoviendo auténticas masacres sin ningún tipo de sentido aparente. El fracaso del intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 consolidó la democracia y, muy especialmente, la figura del rey, algo que los distintos gobiernos se encargarán de recordar a la ciudadanía hasta los días actuales. Si, hasta entonces, había sido Franco el garante de la paz y la seguridad de la nación, ahora, en cierto sentido, esa *responsabilidad* caía sobre los hombros del rey, representado tras el 23-F ante la opinión pública casi como Enrique III de Castilla, “El Justiciero”: el rey que retribuye el daño y la justicia en la obra de Lope de Vega *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*.

Desde entonces, la antigua mitología franquista fue sustituida por otra, más sana en apariencia, en la que el esfuerzo y el sufrimiento de millones de personas fue usurpado por una serie de grandes nombres, muchos de los cuales ya en el poder antes de las elecciones: los que hicieron las tesis y las líneas políticas de la nueva democracia de todos los partidos. Las palabras “democracia” y “constitución” se convirtieron en comodines sacrosantos desde los que defender cualquier argumentación, y hasta descalificativos. Ya entonces, a principios de los 80, Raimon meditaba sobre una idea que aún está vigente: «Expressar el que hom pensa s'està convertint en anticonstitucional, paraula que té masa síl·labes com per surtir amb freqüència a les converses.»<sup>50</sup>

Y, de repente, muchas personas afines al antiguo régimen o que habían medrado en él, se declaran demócratas desde siempre; más tarde, algunos se declararían hasta socialistas (aunque fuera coyuntural y temporalmente). En las décadas siguientes, como ocurre con la mayoría de los regímenes totalitarios, nadie, ni políticos ni empresarios ni artistas, había apoyado nunca al régimen anterior, y defendían, muchas veces de manera patética, su *inocencia* y su adhesión a las libertades democráticas; de repente todo el mundo había sido víctima y mártir: artistas e intelectuales laureados y favorecidos por el

---

<sup>50</sup> Raimon (1983), p. 274.

franquismo muestran orgullosos en su currículum que tal o cual producción o acto fue víctima de la censura, por pequeña o ridícula que ésta hubiera podido ser (una hazaña no demasiado difícil), mientras que el ministerio de Hacienda descubría que durante años se les había perdonado pagar sus impuestos<sup>51</sup>.

Los sucesos oficiales que arrancaron desde 1975 hasta 1978 quedaron estratificados en una especie de acontecimientos míticos e incuestionables bajo la palabra “Transición”; y la transición, grosso modo, era la sustitución en lo mitológico, aunque en el sentido democrático burgués, de la *cruzada* o la *guerra de liberación*, por lo incuestionable de las líneas oficiales. En ese sentido, fue otra explicación mítica de lo histórico, incluso de lo circunstancial, que ofrecer a la ciudadanía. El nuevo modelo de Estado que se impone sucesivamente con la firma, refrendo y entrada en vigor de la Constitución de 1978 crea nuevas relaciones con la ciudadanía. Por no extendernos mucho en un asunto que aún vivimos y que nos distraería, se puede decir que se crea una élite política y hasta económica, elegida por la ciudadanía que, durante al menos cuatro años y dependiendo del número de representantes en el parlamento, puede llegar a tener carta blanca en lo que quiera hacer, sin que los ciudadanos puedan hacer otra cosa que mostrar su oposición en manifestaciones o recogidas de firmas y actos parecidos, y esperar cuatro años más para poder renovar dicha élite dirigente que, dicho sea de paso, con los subterfugios de las leyes pueden poner a su favor a los otros dos poderes en los que el Estado quedó separado, y hasta al llamado 4º poder. Pero, “es lo mejor que hemos tenido”, como suele decirse. Por eso, junto a la palabra *transición democrática* nació otro concepto, quizás incluso mucho más acertado, pues resumía el ánimo de mucha gente que había trabajado con mucho sufrimiento para restaurar (y no “instaurar”, como olvidan historiadores al uso) una verdadera democracia en España: el *desencanto*.

Legitimidad democrática y desinterés por la política: en tal aparente contradicción parece discurrir la mayoría de los españoles. ¿Por qué? No hay una respuesta simple: algunos destacan la permanencia de lo más hondo de la cultura política del franquismo que, más que inculcar valores autoritarios, habría dejado como secuela principal un interés prioritario por lo privado, por el consumo y el gasto, por los llamados valores materiales sobre los posmateriales –los que miran más a la calidad de la vida social y a la participación en tareas colectivas– y una dejación al Estado de todo lo que afecte a los intereses colectivos. De hecho, y en este caso, contra lo que ocurre mayoritariamente en otros países de nuestro entorno, un elevado porcentaje de españoles tiende a transferir al Estado la solución de todos los problemas sociales y, al mismo tiempo, muestra una persistente desconfianza ante los políticos y la política en general. Estaríamos así ante un claro ejemplo de cinismo político: se juzga legítima la democracia, se tiende a descargar la responsabilidad social en el Estado pero se tiene la convicción, un tanto cínica, de que los políticos anteponen siempre sus intereses privados a los colectivos y que eso, en definitiva, es algo normal

---

<sup>51</sup> Por otro lado, también en estas fechas, mucha gente descubría la verdadera personalidad de algunas personas públicas, al descubrir que, por ejemplo, Juan Valderrama y Miguel Gila habían sido soldados convencidos de la República.

y aceptable, puesto que el sistema en su conjunto se considera legítimo y relativamente eficaz.<sup>52</sup>

Por su parte, la figura del rey se constituye en intocable –incluso constitucionalmente– de una manera semejante a la de Franco. Se podría considerar que los políticos, los españoles en particular, nunca han tenido demasiada fe en su propio pueblo (el mismo que los elige en democracia con algún tipo de criterio), y esto constituye la base de la línea argumental que se solidificó tras el 23F: que dado que el pueblo español parece ser incapaz de solucionar sus diferencias sin recurrir a la violencia, es necesario alguien que esté por encima de todos los partidos, del ejército y de los gobiernos temporales, y ésa es la figura del rey, que queda legitimada de este modo por la tesis de la minoría de edad del pueblo español: así, el rey es el garante de que reine la paz, tanto nacional como internacional, y, o al menos así se pensaba en los 80 e incluso en los 90, el responsable de que no se desatase una nueva confrontación civil. Los mismos patrones del franquismo llevados a la monarquía parlamentaria democrática<sup>53</sup>. Toda esta manera de pensar influyó considerablemente en el pensamiento aún temeroso de la población española, convencida de haberse salvado aquella fecha del 23F, pero que no bajaba la guardia y procuraba no hablar demasiado alto.

La década de los 80, en cuanto a cultura popular y costumbres, representa una ruptura total con todo lo anterior, pero no sólo con el llamado franquismo sociológico, sino que intenta romper con todo, aunque con matices. Se puede decir que, además de todo lo que se fue fraguando en las postrimerías de los 70, en los 80 todo entró de golpe, para bien y para mal.

A finales de los 70, a causa de la crisis económica, el alto índice de paro consecuente y de otros factores socio-económicos, se produce un importante repunte de los índices de delincuencia y de drogadicción, aunque, en realidad, la lacra de la adicción a la heroína era un problema que afrontaban todos los países del bloque occidental, surgido casi al mismo tiempo en diferentes lugares del mundo, y que parecía responder a un siniestro plan trazado en algún despacho ultra-secreto. No obstante, no faltará quien culpe de esto a la democracia y a la ausencia de la “mano dura”. Junto a esto, un importante relevo generacional bastante distinto al anterior, que, por regla general, eran sus hermanos mayores: se suele decir que a las juventudes utópicas y

---

<sup>52</sup> Santos Juliá: “Sociedad y política”; en Tuñón de Lara [Director], pp. 180-181.

<sup>53</sup> He aquí otra muestra del ipso-racismo que llevaba a cabo el régimen y que las instituciones democráticas aceptaron, aunque fuera inconscientemente; en esta ocasión se trata de una conferencia dada por Martín Artajo en la década de los 50, al poco de ser cesado como ministro de Exteriores: «Los españoles, por lo común, son pobres en aquel tipo de virtudes que forman la base de la convivencia social... Son demasiado intransigentes en juicios y opiniones y toman a debilidad, si es que no a deshonra, la retracción del propio error o el reconocimiento de la razón que puedan tener sus contrincantes... El español es también apodíptico, rotundo, contundente y, por lo mismo, cerrado al coloquio y a la polémica. Es porfiado, terco y violento en defender sus pareceres... No tiene, en fin, interés en concordar sus pareceres con los otros o en armonizar sus intereses con los ajenos... Los españoles son, además, indóciles, indisciplinados y, de ordinario, rebeldes a la autoridad y reacios a la obediencia... El español, cuando obedece, lo hace no tanto por amor y respeto a la ley como por temor al castigo... Los españoles, por último, no sienten como propios los asuntos comunes; rehúyen participar en el gobierno de las cosas de todos, visto que de ello no se les sigue provecho personal. Por esto, aquellos que quedan fuera de los cargos públicos juzgan maliciosamente a quienes los ocupan, pensando que con ellos se enriquecen... Siendo pobres los españoles en aquellas virtudes que son fundamento de la vida pública, y singularmente la justicia, se hace difícil la convivencia nacional». (VV. AA: *Vida cotidiana y canciones* II, p. 93.)

solidarias de los años 60 y 70 vino a sucederle otra juventud, harta de oír hablar de política y con un pensamiento más individualista y orientado hacia la satisfacción personal: lo que se dio en llamar la Movida; siendo cierto esto, lo que había ocurrido era algo similar a los poetas *novísimos* que Castellet promovió en los 70 en su antología, como veremos abajo: de la misma manera que esos poetas aparecieron hastiados y asqueados de toda la historia que acarreaban, ésta de los 80 era una juventud que se crio en los años más convulsos del tardofranquismo y la transición, y que, en cierto sentido, se vio envuelta en un fuego cruzado entre los revolucionarios de la izquierda, los conformistas del centro y la cerrazón de la ultraderecha; ante esa tesitura eligieron el desentenderse de todo tipo de pensamiento político y se dedicaron más al abuso del cuerpo y al culto del placer. Y, aunque ese apolitismo pudiera haber llegado a ser bastante sano, da curiosos frutos en esa década que se revuelve contra los utópicos de los 60 y 70 con cierta ironía, cuando no saña: por ejemplo, los miembros del grupo Gabinete Caligari se declaran, en sus comienzos, fascistas (obviamente, sin serlo), o el grupo Ilegales<sup>54</sup>, demostrando su oposición a la generación anterior cantando una canción que les ha provocado problemas en los países del este: “Heil Hitler”; o, de una manera quizás más reciente, a la manera de un Andy Warhol que admiraba a la esposa del dictador de Filipinas, Imelda Marcos, se ha oído a alguno de los que se consideraban sus exponentes generacionales alabar la figura de la esposa de Franco.

En principio, se había roto el paradigma cultural de la sociedad anterior: a la conciencia solidaria y colectiva vino a sustituirla la filosofía más hedonista (en el sentido vulgar del término), el individualismo exacerbado, el egoísmo, etc. Esto es lo que se suele decir y aceptar, y aunque cierto, no menos cierto era la existencia de una juventud nueva concienciada y solidaria, que salían a manifestarse en el año 87 por mejoras en la educación, contra la OTAN, contra la degradación medioambiental, contra la corrupción, y apoyaban a los obreros que se enfrentaban a la policía durante las amargas manifestaciones contra la llamada reconversión industrial del ministro Solchaga. Y esto también tuvo su reflejo en música, aunque quizás, como pasó con los cantautores, estuvo solapada por las músicas de éxito: grupos de rock urbano y heavy metal, como Leño, Ángeles del Infierno, Los Suaves, Barón Rojo u Obús, entre otros, por un lado, y por otro los grupos del punk-rock más auténtico como Eskorbuto, Escorbuto Crónico, La Banda Trapera del Río o Kortatu; e incluso las bandas gitanas de rumba como Los Chichos, Los Chunguitos o Bordón 4: grupos que expresaban su rabia y protesta por todo aquello en, muy a menudo, fantásticos cuadros de la sociedad de su tiempo, con un tratamiento poético que en muchas ocasiones rayaba la canción de autor. Los grupos de éxito se desentendían, por regla general, de toda la problemática social: una actitud muy respetable siempre y cuando sea decisión propia del artista y no imposiciones de mercado, o al menos se haga desde una perspectiva más artística; pero estas otras bandas expresaban una temática proletaria, que era la suya en la mayor parte de los casos. No sin razón, Antonio Gómez opinaba que eran herederos de los cantautores, e incluso con corrientes de simpatía

---

<sup>54</sup> Ciertamente, Ilegales no es un grupo de “la Movida”, sino más bien un grupo punk; pero esta canción y otras se enmarcan dentro de un conjunto de canciones de esta época que cargan contra la generación anterior, su utopismo y lo que se dio en llamar “pensamiento políticamente correcto”, que de vez en cuando producía engendros desagradables al parecer casarse directamente con el fascismo.

entre ellos, una vez rotos los prejuicios y las barreras de las décadas anteriores. Por poner un ejemplo, en la tradicional Fiesta del PCE del año 86, comparten cartel Labordeta, Carlos Cano, Caco Senante, Sabina y José Menese con uno de los mejores grupos de heavy metal español: Ángeles del Infierno<sup>55</sup>.

Uno de los signos del cambio de pensamiento en la sociedad fueron los sucesivos triunfos del Partido Socialista Obrero Español desde las primeras elecciones municipales libres, cuando comenzaron a ocupar las alcaldías de las ciudades más importantes<sup>56</sup>. Enrique Tierno Galván, tras haber fusionado su partido con el PSOE, se convierte en alcalde de Madrid, y comienza una época memorable para la ciudad en lo referente a cultura y juventud. Los socialistas llevan a cabo muchas labores de culturización en sus ayuntamientos, aunque esto signifique algo que culminará a mediados y finales de los 80. En el año 82, Felipe González ganaba las elecciones generales y se convertía en presidente: lo que supuso aquello fue la confirmación de que el pueblo español había llegado a la mayoría de edad (aunque el PSOE de estos años ya no era el de los años 30); especialmente los socialistas de base sintieron que sus esfuerzos habían merecido la pena. Las dos primeras legislaturas del gobierno socialista tienen un balance muy equilibrado entre lo positivo y lo negativo: lo positivo fue una mayor liberalización tanto moral como política, despenalizaciones, el cumplimiento de viejos compromisos y demandas, etc.; lo negativo, que muchas cosas parecían no cambiar: todavía a mediados de los 80 se denunciaban torturas en las comisarías, aparecía el GAL, se destapan casos de corrupción (que mucha gente, inconscientemente, cree que “con Franco no pasaba”, cuando en realidad es que no se informaba de ello) y, en líneas generales, con la reconversión industrial y la decisión de permanecer en la OTAN (pese a su anterior campaña contra la decisión de su predecesor Leopoldo Calvo Sotelo), les dio la espalda a la ciudadanía que les había apoyado. Un caso concreto, vinculado con los cantautores: a finales de los 70, invitados por diversos políticos, muchos eran los cantautores los que habían aparecido en campañas electorales, actuando antes del discurso del candidato; en algunos casos, como podían ser, por ejemplo, los de los cantautores afiliados al PCE, fue por militancia, pero en la mayoría fue por apoyar a cualquier candidatura que tuviera un programa decididamente democrático y progresista. En esto el PSOE no fue una excepción, y contó con la amenización de, entre otros, Hilario Camacho o el grupo de rock andaluz Triana; y, en otro orden de cosas, el propio Felipe González fue invitado a la “fila 0” de personalidades políticas y culturales, como Gabriel Celaya y Simón Sánchez Montero, en el mítico recital de Raimon en Madrid en el año 76 (aunque la presencia de González fue recibida por el público con disparidad de opiniones). Hubo quien pensó que cuando los socialistas llegaron al gobierno recompensaron con creces a los cantautores, pero no fue así en absoluto: una

---

<sup>55</sup> De hecho, la “III Gran Fiesta del Estudiante y la Radio” de 1984, organizada por Radio-3 y auspiciada por Enrique Tierno Galván (padrino no sólo de la Movida), que fue retransmitida en directo en televisión, agrupó a intérpretes de varias generaciones y estilos: desde Labordeta y Pablo Guerrero, pasando por el nuevo folk de Labanda y los aragoneses Hato de Foces, al rock duro de Coz y Barricada, junto con figuras de la Movida como Alaska y los Pegamoides.

<sup>56</sup> Fue en 1977, cuando Protasio Montalvo, exalcalde socialista de Cercedilla, se decidió a salir de su “madriguera” en la que estaba recluido desde la guerra por temor a ser fusilado, al enterarse de que el PSOE obtuvo 118 diputados.

vez en el poder, el PSOE parecía temer la potencia crítica de la canción de autor, y ordena a sus ayuntamientos que, antes de contratar cantautores, contrataran para fiestas y eventos culturales a los nacientes y apolíticos grupos de la Movida, por lo que personas como González Lucini llegan a afirmar que la Movida fue un invento para acabar con la canción de autor<sup>57</sup>; y quizás no ande en absoluto desencaminado, cuando TVE decide censurar la actuación de Javier Krahe cantando su tema “Cuervo ingenuo”: un tema en el que, emulando una película de *western*, el indio Cuervo Ingenuo recuerda al “hombre blanco” González todas sus promesas incumplidas y sus traiciones, como la permanencia en la OTAN o la persistencia de la tortura en las comisarías. Y no fue el único: Carlos Cano, Labordeta, Víctor Manuel, Lluís Llach, etc., se lo recriminaron en sus canciones y actuaron en las campañas por la salida de la OTAN<sup>58</sup>.

No obstante, su enfriamiento con la canción de autor no fue más que el principio de un proceso de aburguesamiento y despolitización en el que el PSOE se vio involucrado e involucrando a la población. Decíamos que muchos ayuntamientos socialistas hicieron importantes esfuerzos por generar cultura en sus municipios, pero en muchas ocasiones las realidades no eran así exactamente. En diversos barrios, hasta ahora, habían sido los propios vecinos, o incluso las parroquias, los que habían gestionado centros culturales por y para los vecinos; pero cuando llegan, los socialistas deciden hacerse cargo de estos lugares y no con muy buenos resultados: ponen a su cabeza técnicos especializados que no tienen demasiada relación con la cultura, expulsan de estos centros a los vecinos y sacerdotes que actuaban desinteresadamente y, básicamente (aunque con excepciones honrosas), los vacían de contenido y de atractivo, reduciendo las casas culturales a lugares donde aprender a hacer manualidades diversas y poco más. De repente la cultura volvió a ser lo prescindible de la política nacional: aquello a lo que reducir fondos si era necesario, y, lo más grave, caían en lo que Elisa Serna había cantado contra los gobiernos del franquismo: se la estaban «repartiendo entre sus recomendados»<sup>59</sup>.

Así pues, a finales de los 80, el ímpetu transgresor de los comienzos fue decayendo, y el final de la década se caracterizó por una vuelta a un conformismo conservador que, de todo lo anterior, se quedó sólo con el individualismo y el hedonismo entendido como la satisfacción egoísta del placer propio. Los *punkies* de toda categoría acabaron por ser sustituidos por los

---

<sup>57</sup> No sólo los cantautores, o bastantes de ellos, fueron discriminados; en los extras del documental *El rock de nuestra transición*, José Luis Campuzano “Sherpa”, miembro de Barón Rojo, asegura que, por negarse a amenizar la campaña electoral del PSOE, dada la cláusula de exclusividad que les presentaba (esto es, de no prestarse a ningún otro partido), cuando éste ganó las elecciones, desde el periódico *El País* pareció orquestarse una campaña de descrédito contra ellos.

<sup>58</sup> De Carlos Cano es el compendio de críticas al gobierno socialista “Las murgas de Emilio el Moro”, que a la vez es un homenaje al cantante humorístico Emilio Jiménez Gallego “Emilio el Moro” (*Cuaderno de coplas*, 1985); Labordeta expresaba su disconformidad a tener que apoyar a oriente o a occidente (Varsovia o la OTAN) en la Guerra fría en “Desobediencia civil” (*Qué queda de ti, qué queda de mí*, 1984); Víctor Manuel expresaba su apoyo al movimiento de insumisión al servicio militar con el tema “Cruzar los brazos” (*Para la ternura siempre hay tiempo*, 1986); y también Lluís Llach, en su tema “Insubmis”, de su álbum *Torna aviat* (1991), en donde se expresaba así en su canción “Esquizoclub”: «Així vindran els sociates/ amb nou disseny d'aristocretins:/ per fer oblidar antics posats de Lenins/ broden negocis molt fins.»

<sup>59</sup> Elisa Serna: “Se está cayendo el porvenir”; *Choca la mano!*

famosos *yuppies*, que impusieron su visión de la vida a la sociedad: ser el mejor, el primero, pero pisando a los demás; las revistas y la televisión empezaron a explotar la imagen del triunfador en espantosos reportajes de la llamada prensa rosa, que ya en las pasadas décadas ejercían una tortura alienante sobre las amas de casa que sólo podían maravillarse y soñar un rato con poder poseer todas aquellas cosas, incluso la intocabilidad y los privilegios morales de, por ejemplo, el divorcio, o sencillamente no estar esclavizada a su condición femenina tradicional, tal como parecían las grandes artistas, las millonarias y las “mujeres florero”.

Los 90, y aquí acaba esta contextualización socio-histórica, serán la época del conformismo y del individualismo exacerbado... Aunque siempre quedan irreductibles y sobradas razones para serlo.

## Cultura de la oposición

*Ésta es la historia que viví  
y que moriré.*

Pablo Guerrero

*Realitat i actualitat són sempre  
subversives en temps de dictadura.*

Raimon

Hasta ahora hemos visto, en planos muy generales, una crónica básica de los años del franquismo, la transición, la oposición y la cultura oficial y de masas<sup>60</sup>. En este punto trataremos de los mismos acontecimientos históricos, pero vistos desde abajo y desde la marginalidad que supuso la creación de una cultura de la resistencia, o una cultura a secas incluso, en la que se enmarca la canción de autor.

Es muy probable que, desde el franquismo, las manifestaciones culturales no hayan alcanzado las cotas de originalidad y, sobre todo, de vinculación con la población. Actúan en esta visión, al menos, dos dimensiones diferenciadas. Por un lado, ese cierto regusto que se tiene ante lo prohibido, que ya entonces despertaba el interés, sobre todo en los jóvenes, por determinados artistas e intelectuales, aunque *lo prohibido* siempre es una categoría engañosa y hubo muchos que perdieron su halo interesante una vez que esas prohibiciones desaparecían, o que ya no parecían tan revolucionarios (por ejemplo, muy pocas personas calificarían a Gil Robles o al conde de Barcelona como revolucionarios o rebeldes, aunque los medios al servicio del régimen insistieran en crear vínculos imaginarios e imposibles entre ellos con Moscú); esto afectó grave y, a menudo, injustamente a muchos artistas de aquella época, especialmente a los cantautores. En cierto sentido, el franquismo, a través de la censura y de las medidas represivas contra actos, producciones y manifestaciones culturales, fue fomentando toda una cultura de la resistencia al despertar la curiosidad sobre muchas de estas producciones. A menudo encontramos cómo la censura afectó a producciones de lo más inofensivo, e incluso de lo más ingenuo, por ciertas lecturas que hacía de ellas. En la canción hay ejemplos casi increíbles: se cebó especialmente con cuplés,

---

<sup>60</sup> Para una mejor complementación, recomendamos los manuales dirigidos por Manuel Tuñón de Lara citados en la bibliografía, que, aunque muy tempranos, ya manejaba líneas que fueron confirmadas con posterioridad con documentación complementaria y, además, comparte buena parte de nuestras perspectivas.



coplas y con ritmos latinoamericanos, por su inmoralidad explícita o implícita. Algunos casos son de lo más llamativo: la prohibición sobre la canción “Raska-Yú” (1943), sobre la que aún no hay acuerdo sobre si fue prohibida porque parecía referirse a Franco o por cuestionar la resurrección de la carne<sup>61</sup> (quizás por esa razón, su intérprete, Bonet de San Pedro, lanzara años después “Niña Isabel”, una canción de tema moralizante); o la célebre “Se va el caimán”, pues se tenía la convicción de que había gente que la cantaba como indirecta hacia Franco, y de hecho existió una versión explícita, tal y como recogieron Straniero y Liberovici en los *Cantos de la nueva resistencia española*<sup>62</sup>. Merece la pena, no obstante, detenerse un momento en el fenómeno de la censura.

La censura es el medio que un Estado encuentra para, generalmente, solapar o mitigar las críticas que se le puedan hacer a través del arte o de los medios de información, y también de todo aquello que pueda alterar y/ o poner en tela de juicio la versión oficial y su hegemonía: básicamente, todo Estado la ha practicado, de alguna u otra manera, con mayor o menor sutileza y acierto, en alguna ocasión. La censura de la dictadura de Franco, como todas, tuvo sus propias características, y como todas las medidas represivas del Estado franquista fue modificándose con el paso del tiempo. Velaba vigilando la prensa, los espectáculos diversos y las producciones culturales, por dos elementos fundamentalmente: uno, la adecuación política; y otro –no menos importante, y a veces indiscernible del otro–, la adecuación moral-religiosa<sup>63</sup>. Si en los años 30 a 50 la inadecuación política e incluso la moral-religiosa podían conllevar consecuencias letales por parte de la administración, para los años 60 no pasaban de la prohibición del producto en cuestión, o al menos de su difusión, multas y una temporada en prisión (especialmente en caso de negativa de pagar la multa). El acto censor, que podía afectar a la obra en su totalidad o parcialmente, lo podía llevar a cabo una persona o una comisión; en los 60 pertenecían a las secretarías del ministerio de Información y Turismo. La censura discográfica, por ejemplo, era triple; en primer lugar, tenía que ser aprobada la letra; luego también la música, cuidando de que no tuviera reminiscencia de canciones revolucionarias, subversivas o usos irrespetuosos de los himnos nacionales y oficiales (incluidas versiones modernas del “Cara al sol”, como sucedió una vez); y, finalmente, sobre la portada del disco. Sin embargo, esto no era garante de libre difusión: una vez autorizada la canción, se podía considerar que aún así entrañaba cierto “peligro”, y aunque se podía grabar se le añadía el sello “no radiable”, de manera que se impedía la publicidad de la canción (además de rayarse a conciencia el sencillo); y, en otro contexto, a la hora de ofrecer esas canciones en conciertos o recitales, el responsable, que solía ser el gobernador civil provincial, podía juzgar como no adecuadas algunas de las canciones y prohibirlas, incluso el concierto en su

---

<sup>61</sup> Particularmente reveladora es la estrofa del final « Hizo amistad con muchos esqueletos/ que salían bailando una sardana mezclando sus voces de ultratumba/ con el croado de alguna rana./ Los pobrecitos iban mal vestidos/con sábanas que ad hoc habían robado,/ y el guardián se decía con recelo/ "Estos muertos se me han revolucionado"», que podría hablar de los muertos de la guerra civil.

<sup>62</sup> S. Liberovici y M. Straniero: N° 8 “En el Ferrol del Caudillo”.

<sup>63</sup> A menudo, observando el historial y anecdotario de productos censurados, se obtienen serias dudas sobre la salud mental del censor en cuestión. Por ejemplo, nos preguntamos con mucha seriedad qué debió de ver el censor o censores de turno a la hora de ordenar la eliminación de la escena de una película en la que Paco Martínez Soria, en su habitual papel de abuelo, ayudaba a su nieto pequeño a orinar. Cosas así que llevaban a Luis García Berlanga al enfado, declarando que muchas veces los censores tenían más imaginación que él mismo.

totalidad, mientras que otro gobernador las permitiría<sup>64</sup>. Pues si hubo entonces algo inarticulado y arbitrario en la España del franquismo, eso fue la censura. Cada censor parecía ser un mundo en sí, y censuraba consecuentemente con su modo de ver las cosas: así pues, hubo censores más preocupados de la moral, otros de la subversión política, y muchos que se regían por sus gustos y hasta por amistades y enemistades personales; de la edición de los discos en catalán y vasco se deduce que es muy probable que el censor destinado no dominara plenamente esa lengua, pues observamos desfases importantes en lo que es la letra en su lengua original y su versión “más inofensiva” al castellano<sup>65</sup>, aunque no cabe descartar que esas traducciones “libres” las impusieran los mismos censores.

Y como se ve, la permisión o no permisión no tenía efectos plenos a nivel nacional: fue el caso de “L’Estaca” de Lluís Llach, canción ejemplar antifranquista, hecha desde una aparente historia familiar, rozando el costumbrismo y con unas simbolizaciones bastante claras; quizás el censor que la aprobó se dejó llevar por la literalidad del texto, y quizás sólo se percatara del mensaje en la efusividad con la que el público recogía la canción. De una manera parecida a cómo afectó la ley de Fraga al cine y a la prensa, la canción, aprobada como estaba, fue fuente de conflictos para su autor e intérprete, ya que los gobernadores civiles no autorizaban su interpretación, y de incumplir dicha prohibición, Llach se enfrentaría a multas, prisión y hasta la prohibición de tocar en cualquier localidad de la provincia en cuestión. Llach llegó a ingeniárselas, haciendo versiones instrumentales del tema, al que el público mismo le ponía la letra. Sólo una vez, como se ha visto, le permitieron a Llach cantarla, y ésa fue la única vez en la que Llach se negó a cantarla por aquellos entonces.

La censura tuvo, obviamente, sus consecuencias negativas, pero paradójicamente, también positivas, aunque es difícil hacer un balance claro de cuáles pesan más en retrospectiva. Las positivas han quedado patentes en todos los campos: los creadores tuvieron que forzar al máximo su ingenio para escapar de la esquizofrenia censora, construir metáforas, dobles sentidos y aprender a dominar la ironía: algo que quizás, en otras circunstancias, no hubiera dado ejemplos tan interesantes, en cierto modo, aunque sí de calidad. Pero lo negativo actuó de manera contraria, ahogando también las posibilidades que un creador podría haberle dado a su obra; el miedo a las multas, prohibiciones y cosas peores se apoderaba de los artistas, que acabaron por imponerse ellos mismos una autocensura que, en muchas ocasiones, castró las posibilidades de sus creaciones. Se ha alabado, a

---

<sup>64</sup> Hay que decir que además la administración, en lo referente a los espectáculos y reuniones, no jugó limpio la mayoría de las veces, imponiendo sanciones sobre temas o aspectos que no habían sido prohibidos expresamente, o aducir la suspensión del espectáculo por una formalidad administrativa que aparecía de repente, o que quizás sí se había cumplido, pero se había perdido misteriosamente...

<sup>65</sup> Hay un ejemplo que nos llama mucho la atención, y es el de la letra de “Entzun zazu” (“Escucha”) de Benito Lertxundi, en su álbum *Oro laño mee batek...*; se trata de una canción dedicada al movimiento nacionalista bretón Breizh Atao, basada en una melodía tradicional escocesa: en la traducción al castellano, desaparece totalmente la referencia a ese partido (que no puede calificarse, precisamente, de progresista), apareciendo en su lugar la palabra “Bretaña”. Pero también en las presentaciones/traducciones de esas canciones en directo por parte de sus intérpretes: es probable que el censor desconociera la homofonía de las palabras catalanas *cabdill*, “caudillo”, y *cabdell* (*de fill*), madeja de lana, con la que juega Pi de la Serra al decir: «el cabdell no era inmortal» en su canción “Fotem un clau” (*A Madrid*): algo que sólo los catalanes podían entender.

menudo, que la censura forzó a los artistas a ser más originales, imaginativos y creativos, pero la realidad es que, si bien esto podría ser cierto, también lo es que no permitió que muchas obras, ya de por sí buenas, se autosuperaran a sí mismas. Es importante tener esto en cuenta, ya que corremos el peligro de poner la carga de lo interesante de una obra de arte en la censura<sup>66</sup>. Por ejemplo, así se expresaba en 1977, con motivo de la publicación de su disco *Vallecas*, Luis Pastor, quien hace recordar que la censura no sólo afectaba al proceso creativo, sino a toda la base estructural de desarrollo de la profesión que se traduce, en último término, en una obstaculización de realizar un trabajo, con todo lo que ello acarrea; para él, todas esas condiciones sociopolíticas, «de represión absoluta», influyeron en él:

Negativamente, todo lo que supone la imposibilidad de desarrollar un trabajo con normalidad y, como consecuencia de ello, el no tener posibilidades de evolución al carecer de continuidad en el mismo. Lo positivo del caso sería esa reafirmación como cantante con un planteamiento coherente: a pesar de todas esas prohibiciones y a pesar de la represión que ha existido no nos hemos echado atrás.<sup>67</sup>

Pero, volviendo al principio, la censura y el aura romántica y atrayente de *lo prohibido* no explica suficientemente el éxito, aunque fuera moderado, de las producciones más críticas de la época del franquismo, ni siquiera la innegable calidad de la mayoría de ellas. Y es a lo que sucintamente nos vamos a referir a continuación. Aquellas composiciones artísticas encontraron su eco en la sociedad porque, desde la guerra civil, los artistas no habían vuelto a tener aquella empatía, aquel vínculo y compromiso con el resto de la ciudadanía. Si Mangini sostiene que la literatura de los años 50 vino a suplir el papel de la prensa, no menos cierto es que también suplió el de la política, entendida en el sentido cívico: como una serie de actos públicos de encuentro. Aquel arte suponía toda la crítica y toda la expresión de la conciencia y del pensamiento ciudadano que la oposición política no podía hacer, venía a cubrir un vacío y a llenar el espacio de la vida colectiva con dichas manifestaciones artísticas. Llegó un momento, incluso, en que poetas, cineastas, artistas plásticos, dramaturgos, novelistas y cantantes, se convirtieron en líderes políticos, sobre todo considerando que para la mayor parte de las personas no existían líderes políticos que les representasen: los artistas decían, de alguna manera, lo que la gente no podía decir o no tenía espacios para ello. Aunque esto les acabó por pasar factura; en el caso de los cantautores fue especialmente sintomático, cuando a finales de los 70 muchos entran en una especie de crisis al descubrir que parte del público no valora sus producciones desde la dimensión artística, sino desde la política y, a consecuencia de ello, una vez aprobado un régimen de libertades, dejan de ser necesarios a los ojos de aquellos que sólo los consideraban desde la perspectiva política, y sobre todo de aquellos que los habían utilizado en sus campañas políticas, ya que, en

---

<sup>66</sup> Como bien apunta Torregro Egidio, hubo quien, como Raimon, aprovechaba la censura de su verso para castigar a la propia censura y hasta para mandar un mensaje a la audiencia. Cuando en su canción “Diguem no” a Raimon se le prohíbe escribir «Hem vist tancats/ a la presó/ homes plens de raó», él lo sustituye por «Hem vist qu’han fet/ callar a molts/ homes plens de raó». Por su parte, Lluís Llach ridiculizaba al censor en su canción “Bon senyor” (*Com un arbre un*): «Permeteu, jo diria que no us heu de molestar/ bé sabeu que és gràcies a ma veu/ que vos teniu tant bon treball.»

<sup>67</sup> Álvaro Feito: “Luis Pastor. ‘Habría que comenzar por abolir la censura’”, en *Triunfo*, n. 728 (8-I-1977), pp. 46-47.

un plano determinista de todo lo que supuso, cualquier cosa que pudieran decir, fuera plantear la salida de la OTAN, defender la lengua autóctona, denunciar la falta de derechos de la mujer, posicionarse junto a los trabajadores de tal o cual empresa, o reclamar la atención sobre el deterioro medioambiental, lo diría, en principio con mayor efecto y resonancia, el diputado o concejal electo. Sin embargo, aun ese plano reduccionista, a determinados políticos, por muy laudable que fuera su labor, les faltó siempre el vínculo con la ciudadanía con la que siempre contaron los cantautores debido a su empatía, comprensión y claridad de exposición de los motivos y situaciones. Para ello, no estará de más echar un vistazo al marco socio-cultural en el que la canción de autor se desarrolló, resultando ser, en esa época, el último eslabón de un proyecto de recuperación de la cultura popular.

Volvemos a los primeros días de la dictadura franquista. Retomemos la idea de la separación de la sociedad en vencedores y vencidos, *nosotros* y *ellos*, la España y la “anti-España”, etc.: un conjunto de contrarios en el que el régimen había polarizado la sociedad y la historia, y que, si acaso con matices, no dejará de recordar a lo largo de la existencia del franquismo; en un momento dado, el ministro Fraga, al presentar una nueva legislación, declarará que se podrá abordar el estudio de la guerra civil desde cualquier aspecto, siempre y cuando quedaran intactas algunas tesis fundamentales, como que la guerra ya estaba planteada “cuando nos la encontramos *nosotros*” y que salvaron a España. Como ya hemos dicho, los vencedores eran unos pocos que gozaban de unos privilegios después de la guerra civil, y los vencidos eran el resto. Cabría, si acaso, una especie de categoría intermedia, que serían aquellos que, voluntariamente, participaron en la guerra en el bando fascista y recibieron a cambio —ellos, sus viudas o sus descendientes— algún tipo de recompensa, tales como un estanco, un quiosco, una portería o la profesión de sereno o bedel—; era gente de clase humilde que, por lo tanto, tenían porqué estar agradecidos, aunque su parte del botín era mucho menor que la de otros: luego, aunque así se lo creyeran, ellos no eran parte de los vencedores. Los vencidos eran tanto la oposición como la gente sin pretensiones políticas que vivió la guerra. La ideología aristocrática y fascista del régimen no tenía en consideración a estos últimos tampoco, aunque consideraban que, convenientemente adocenados, eran útiles; la profesora Shirley Mangini descubre una relación entre esto y el abundante consumo y producción de biografías, «género muy acorde con la ideología fascista y aristocraticista, según la cual la historia la hacen los hombres excepcionales, los “caudillos” como Napoleón, por ejemplo»<sup>68</sup>. Efectivamente, el régimen franquista, como régimen fascista que era, consideraba que existía una masa de hombres insignificantes y prescindibles que no contribuían a hacer la historia; y, por encima de ellos, debían de alzarse “los mejores”: la élite de los hombres que tenían, *por naturaleza*, unas capacidades especiales y que, por tanto, estaban destinados a dirigir las naciones y hacer la historia: éstos eran los hombres del partido, quienes, desarrollando la idea que, en cierto modo, aunque desde distintos supuestos, vincula directamente al fascismo con el capitalismo, consideraban ser herederos de los grandes nombres de la historia, como Don Pelayo, el Cid, los reyes de Castilla, los cruzados, etc., y tener algo especial para ello, que sencillamente se reducía a la posesión de carnet y/ o a

---

<sup>68</sup> Mangini, p. 15.

pertenecer a la élite económica o a un linaje de rancio abolengo. Pero, por encima de ellos incluso, estaba el *jefe*, el *conductor del pueblo*: lo que en Alemania se llamó *Führer* y en Italia *Duce*, en España se llamó *Caudillo*: el hombre que dirigirá a la nación en el cumplimiento de la historia... Claro que, para muchos que murmuraban en secreto, ese hombre no debía ser Franco, sino José Antonio Primo de Rivera. El franquismo, como fascismo que era, planteó una vuelta a la Edad Media tal como ellos la entendían, y esto también se reflejaba en la configuración de la sociedad: el resto de las personas no eran más que contingentes peones sacrificables. Y son precisamente estas personas las que centrarán el interés de todos los artistas de la disidencia que, como veremos, harán una reivindicación de las personas sencillas y, como suele decirse, “comunes”, aunque esto no es especialmente nuevo, sino que se remonta a unas ideas desarrolladas por parte de la Generación del 98.

Podemos perfilar al proletariado español resultante después de la guerra civil en, básicamente, dos grandes grupos: el primero, eran los proletarios concienciados, que además podían ser activistas y militantes; el segundo era lo que a menudo se ha despreciado tanto en la izquierda como en la derecha: lo que a veces se ha dado en llamar *gente normal*, *gente común*, *masa despolitizada*, *hombre de la calle*, *mayoría silenciosa*, *lumpenproletariado*, etc., es decir, gentes del proletariado y de las clases medias bajas sin aparentes ideas o pretensiones políticas. A parte de a los proletarios concienciados, fue a estos últimos hacia los que pretendían dirigirse los artistas de la resistencia en determinado momento, ya que no sólo es que su movilización pudiera resultar muy efectiva, sino que no dejaban de ser proletariado, aunque para ello había que vencer muchos obstáculos: uno era la imposibilidad de ese acercamiento dado el muro que imponía la cultura oficial; otro, comprender a esas personas para poder crear ese mínimo de empatía y establecer una comunicación directa. Y no era tarea fácil, ya que la gente proletaria despolitizada era un campo de batalla histórico entre la izquierda y la derecha. Para los últimos, eran lo manipulable, lo engañable, lo ingenuo y lo prescindible: se aprovecharían de ellos hasta donde fuera posible que aguantaran con su resignación católica; para la izquierda era lo potencial: ganárselos era asegurarse la marcha de la revolución, pero a menudo se dejaron llevar por conceptualizaciones y romanticismos que no les permitían entender a estas personas y al revés. La figura idealizada del obrero era tan dañina para esto como pudiera ser la de la viejecita piadosa que reza en el pensamiento conservador. Pero, ¿cómo eran estas gentes en realidad?

Las gentes sin preferencias políticas concretas que vivieron la mayoría de edad entre los años 40 y 50 eran, por lo general, gentes muy sencillas, que deseaban, sobre todo, vivir tranquilos y en paz; no tenían, en realidad, grandes aspiraciones; en lo moral, solían ser bastantes conservadoras, sin llegar al integrismo, y en lo social, sin pertenecer a ningún movimiento concreto, tenían cierto pensamiento progresista, cuando no abiertamente anarquista, aunque sin militancia, y un gran sentido de la justicia. Su filosofía principal era que uno no se metía en problemas si no los buscaba, y por eso, incluso durante la República, intentaban mantenerse alejados de la política. Padecieron los bombardeos, la desaparición de familiares, amigos y vecinos, pertenecieran al bando que pertenecieran o incluso a ninguno, y padecían aún el hambre en esta década de los años 50; y si alguno luchó o participó de algún modo en la guerra en uno de los dos bandos –no importaba cuál–, fue obligado o movido

por el hambre. En su falta de formación radicaba su ingenuidad en apariencia innata, que les hacía ver a Franco como un verdadero benefactor, aunque sabían que hacía cosas horribles; pero buena parte de ellos le descargaban de responsabilidades y se lo tildaban a los que lo rodeaban. Creían realmente que Franco les había librado de la violencia que vieron y hasta del hambre: dos cosas que él mismo provocó, pero vivían engañados, como siempre habían vivido; pero, a fin de cuentas, consideraban que un “poco” de represión era el precio justo por vivir en paz y con seguridad. El régimen, la Iglesia y otros organismos y asociaciones oficiales los utilizaban, los manipulaban y los engañaban: les decían que vivían mejor que antes, y tal vez era cierto en algunos aspectos, aunque siguieran teniendo que hacer grandes esfuerzos para llevar adelante a una familia numerosa sin ayudas, sólo limosnas; les amenazaban indirectamente, con el castigo político o con el infierno, si no acataban los preceptos políticos y religiosos; y les contaban una historia que ellos habían vivido, pero que finalmente acabaron por aceptar la versión de los vencedores (porque esta gente no eran los vencedores, no eran *nosotros*): conocían a aquellos que les decían que habían arruinado España porque eran sus amigos o sus parientes, y aún así pensaban que era culpa suya por haberse metido en política y, a fin de cuentas, a menudo sentían como si hubieran estado en una especie de fuego cruzado<sup>69</sup>. Y, sin embargo, nunca confiaron del todo en las asociaciones que decían ayudarles, como Acción Católica, Auxilio Social, la Sección Femenina, el Sindicato Vertical o el Frente de Juventudes, porque, a fin de cuentas, era gente de la extracción más humilde de la sociedad y habían aprendido de sus padres y abuelos que las clases altas nunca dan sin pedir nada a cambio. Pero la siguiente década ya dependerá de sus hijos y de sus nietos.

Esta generación está sumida en el silencio y en el miedo; los niños de los años 50 llegaban a casa con miles de ideas aprendidas en el colegio que muy pocos padres o abuelos se atrevían a desmentir abiertamente, y ese silencio se hará más grande conforme los niños vayan creciendo y quieran averiguar qué pasó en el pueblo. Para muchos de aquellos niños, de los que algunos de ellos serán los cantautores, descubrir lo que pasó en su pueblo o lo que hicieron o le hicieron a gente que conocían será un verdadero mazazo moral, aunque en otras ocasiones será motivo de orgullo. Esta juventud descubrirá todo un universo que romperá el tedioso y aburrido manto gris de su infancia: lo que artistas de toda condición habían hecho en los años anteriores, aunque para ello tendrán que romper con cientos de prejuicios impuestos desde arriba.

Ese campo de batalla que suponía la gente humilde despolitizada o sin especiales preocupaciones políticas o sociales, lo había ganado la derecha mediante el miedo, y luego mediante las limosnas y los discursos populistas: muchas gente se desharía en elogios hacia el ministerio por haberles dado, por ejemplo, uno de aquellos tele-clubs, pero no se paraban a considerar que

---

<sup>69</sup> De una manera muy similar, y sin que hubiera mediado conocimiento previo, se expresa Manuel Tuñón de Lara en el volumen X\* de su *Historia de España*: «Millones de españoles que se habían batido en las filas republicanas o que lo habían hecho sin pasión encuadrados en el ejército de Franco, cansados todos de casi tres años de guerra, así como sus familias, como las retaguardias respectivas, habían terminado por abrazar una esperanza ingenua y pensar “después de todo, tal vez no sea esto tan malo como lo han pintado”. Y creían en el lema, “Ni un hogar sin lumbré, ni un español sin pan”, palabras del Caudillo que podían leerse en edificios, paredes callejeras y prensa cotidiana» (p. 13).

quizás hicieran más falta otras cosas, porque *no era asunto suyo*. En los 60, con el desarrollo económico la derecha se ganó, definitivamente, pero sin sangre esta vez, a la clase media baja resultante, como ya hemos especificado arriba; los que habían sido niños durante la guerra en humildes pueblecitos descubrían ahora todo un mundo de comodidades y posibilidades que a sus padres y abuelos les habían faltado, y llegaban incluso a considerar que el régimen, por tanto, había sido bueno o, por lo menos, no tan malo. Sin embargo, no eran tanto gente afín al régimen como gente confiada y, sobre todo, prudente, que por comodidad o por ingenuidad tendían a creer y a no cuestionar la información oficial que recibían, y si algo no aparecía en su diario o en su televisor, sencillamente, es que no ocurría. Aunque también es cierta una evidencia, que no creemos exclusiva de los pueblos españoles, y es que la gente común, es decir, aquella que no posee cargos políticos o administrativos ni influencias, siempre que tiene ocasión, se complace en ridiculizar a sus “superiores” y a sus figuras públicas. Por ejemplo, a pesar del supuesto tradicional carácter católico del pueblo, abundan a lo largo de la historia ejemplos de canciones populares en las que se caricaturiza a los clérigos de todo tipo, poniendo en duda las virtudes que debieran ser propias a su vocación. En el franquismo también fue así, a pesar de la censura, la represión y los delitos contra autoridades y por blasfemia, y hasta los más conformes con el régimen contaban a media voz los célebres chistes de Franco o lo ridiculizaban en coplas humorísticas<sup>70</sup>.

Y así llegó un momento en el que la dictadura comenzó a perderlos; en esto intervinieron varios factores, que hemos expresado en su mayoría en el punto de arriba: la cotidianidad que desmentía a menudo las informaciones oficiales, el contacto con otras personas, la impotencia ante los abusos de las administraciones y, a veces, los fortuitos choques con la represión efectiva; también influyó un cierto contacto con el exterior: los emigrantes que volvían, más informados y concienciados que antes, los estudiantes que habían pasado una etapa en el extranjero y comenzarían a desertar de la visión de sus, generalmente, familias acomodadas, y hasta los turistas con sus curiosas y vistosas costumbres. Junto a esto, la aparición de una prensa crítica en la medida en que le era posible, o incluso el quedarse atónito al no poder asistir a un espectáculo porque la administración lo había prohibido en el último momento; y hasta escuchar a ciertos cantautores, por vía de sus hijos o de sus nietos, que trataban del pasado más reciente, del campo y de la gente humilde, como podían ser Labordeta, Carlos Cano, Manuel Gerena, Jarcha, los primeros sencillos de Pablo Guerrero (sin mencionar a las bandas de folk por ahora)... En definitiva, que hablaban –por fin– de ellos sin abstracciones ni idealizaciones. La mayoría de la población proletaria y de clase media baja comenzó a simpatizar sin prejuicios con la oposición democrática de izquierdas, que supo infiltrarse en los posibles espacios públicos de libertad como la iglesia, las asociaciones de vecinos, los centros culturales y otros, como los clubs UNESCO o los cine-clubs; la oposición izquierdista, y muy especialmente los partidos marxistas, comprendieron, pues estaba en su ideario, la configuración estructural de la sociedad española: que bajo la superficie del régimen latía toda una masa anónima potencial descontenta, a la

---

<sup>70</sup> Se atribuye a la gente haber cantado en el año 53, con el acuño de nuevas monedas, esta copla basada en la famosa “Francisco Alegre”: «En las monedas hay una cara/ que no la puedo mirar/ Francisco Franco y olé/ Francisco Franco y olá». Véase VV. AA: *Vida cotidiana y canciones II*, p. 50.

que había que ganarse para que la superestructura política se tambalease: algo que a los políticos del régimen les costó entender, si es que alguna vez lo entendieron realmente; y es que *la estaca* de Llach sólo podía caer si se la empujaba desde la base. Ésa fue, en gran medida, la táctica de la oposición a partir de los años 60: ganarse a las bases de la sociedad, algo que, por ejemplo, se demuestra cuando Comisiones Obreras gana las elecciones sindicales, dejando al Sindicato Vertical (cuyos candidatos habían ganado en la cúspide) en una situación muy difícil de maniobrar; o el Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios que, con una táctica similar, pretendía dismantelar la influencia y la presencia del SEU en la Universidad; o varios sacerdotes que empiezan a cuestionar la autoridad que sus superiores defienden; o la Unión Militar Democrática, que pretendió paliar y hasta frenar las tesis del franquismo en el seno del ejército; etcétera. Una táctica que se practicaba en diversos ámbitos de la sociedad y que pretendía provocar una falla entre los estamentos superiores y las bases de la sociedad, rompiendo su comunicación y, con ello, su influencia y su alienación. Y en esto, sin que fueran parte de un plan preconcebido por los partidos políticos, los cantautores llevaron a cabo una importante labor, que, sin embargo, tomaba el relevo de todo lo anterior.

Como decíamos, los cantautores pertenecían en su mayoría a la generación nacida en la década inmediatamente posterior a la guerra, eran la juventud de los años 60, que fue la que protagonizó desde las aulas la oposición al franquismo. Se ha contado a menudo despectivamente que eran todos hijos de clases medias acomodadas, lo cual no es del todo cierto: es verdad que muchos, sobre todo al principio del género, pertenecían a dichas clases, y hasta de “clases” más altas (como es el caso de Chicho Sánchez Ferlosio, hijo de Rafael Sánchez Mazas), pero también los había que procedían de ambientes proletarios y rurales, como fueron Raimon, Elisa Serna, Serrat, Luis Pastor o Manuel Gerena, por citar algunos, y algunos eran descendientes de los perdedores de la guerra: Paco Ibáñez (hijo de exiliados), Elisa Serna, Joaquín Carbonell o Elfidio Alonso, director de *Los Sabandeños*<sup>71</sup>, entre otros. Luego, todo el espectro social de la juventud y de las décadas pasadas estaba representado en ellos, sin que la procedencia social de cada uno de ellos los hiciera marcadamente diferentes en cuanto al abordaje de los temas: cometieron, exactamente, los mismos errores y los mismos aciertos tanto los cantautores procedentes de las clases medias como lo que venían de ambientes proletarios y rurales. Como jóvenes de los 60, su aprendizaje estuvo ligado al del resto de la población, igual que el resto de artistas de la resistencia. Los cantautores de clases más acomodadas tuvieron contacto con la cultura republicana y de oposición de la posguerra en la universidad, en los círculos clandestinos y, en ocasiones, por la propia familia, en el caso de los cantautores que provenían de la burguesía liberal republicana, mientras que los de procedencia proletaria que no pudieron ir a la universidad tuvieron como fuentes amigos, vecinos, compañeros de trabajo o de sindicato, y curas obreros. Su labor como escritores e intérpretes de canciones con contenido crítico no fue, por tanto, algo espontáneo, sino que bebió de toda una serie de

---

<sup>71</sup> Elfidio Alonso Rodríguez (1905-2001): periodista y político canario; llegó a dirigir la edición madrileña del *ABC*. *Diario Republicano de Izquierdas* durante la guerra.



fuentes que se remontan a la cultura de la II República y que se extiende hacia ellos por la cultura de oposición de la posguerra, especialmente los poetas.

Fundamentalmente, la labor a la que se sumaban los cantautores, además de crear una verdadera cultura popular, fue la de desvelar todos los engaños del régimen, y quizás en la etapa en la que esto, rodeada como estaba la clase media baja de una serie de comodidades y falsas seguridades que no les permitía ver todo lo negativo, podría resultar más difícil incluso que en las épocas de represión más visible, indiscriminada y directa; pero también es cierto que aparecieron cuando la poesía social comenzaba a flaquear, dándola así un nuevo impulso, e incluso aparecía un nuevo movimiento poético que, con excepciones, se mostraba alta y deliberadamente apolítico.

Shirley Mangini (autora a la que vamos a seguir en gran parte en este punto) divide las etapas de la cultura de la disidencia (término que ella adopta) en seis momentos<sup>72</sup>. El primero es la inmediata posguerra: desde el año 39 hasta el 49, en el que, a parte de la labor de los artistas e intelectuales exiliados, la cultura de la disidencia en el interior es muy limitada, debido al aislamiento internacional de España. El segundo se corresponde con la primera mitad de los años 50, coincidiendo con el abandono de la política autárquica y el comienzo de la aceptación del régimen en los organismos internacionales, que es cuando esa cultura comienza a tomar forma en la poesía de protesta o poesía social. El tercer momento se corresponde con el periodo que va desde la segunda mitad de esta década hasta el año 61, que es cuando esta cultura *florece plenamente*, en su opinión, con la aparición del realismo social, «eufemismo que se empleó para referirse a la creación artística en general (arte, literatura y cine) que fue utilizada para denunciar la situación sociopolítica en la España de entonces». Y los dos siguientes momentos, se resumen en esto:

En la primera mitad de la década de los sesenta el régimen afirmó su fuerza represiva y estos años vieron el ocaso del realismo social y la desmoralización respecto al arte como vehículo de protesta. No obstante, la represión franquista, por dura que fuera, no logró erradicar del país la oposición política, que aumentó notablemente en la segunda mitad de la década. Entre 1966 y 1972, fue la prensa el instrumento clave de los intelectuales disidentes. (...) <sup>73</sup>

Para esta autora, una de las principales labores de la cultura de la disidencia (resistencia, oposición, etc.) fue la de suplir con la metáfora la objetividad de la prensa, es decir, el arte comprometido de esta época vino a suplir la falta de información, y de información veraz, sobre acontecimientos interiores de la prensa oficial. Para ella, en buena medida, la “depresión” del arte comprometido se produjo cuando comenzó a existir una prensa no oficial y, además, crítica. El sexto momento, desde 1973, será del que trataremos con más detalle.

A grandes rasgos, con excepciones, tuvieron que pasar de entre 5 a 10 años desde el 1939 para que se configurara una verdadera cultura crítica, una cultura de la resistencia a rostro descubierto. Aunque nos vamos a ocupar

---

<sup>72</sup> Mangini, pp. 9-10. Shirley Mangini distingue entre “rojos”, es decir, artistas e intelectuales encuadrados en posiciones de partidos de izquierda, y “rebeldes”, que son los antiguos miembros del régimen que se pasan a la oposición activa, como Ridruejo y Ruiz-Giménez.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 10.

principalmente de la poesía, ya que fue la influencia primordial de los cantautores, vamos a trazar un cuadro de lo que fue aquella cultura en todos los campos.

A finales de los 40, la derrota de las potencias del Eje consigue que en España, mientras el régimen trata de lavar toda su relación pasada con el III Reich y con la Italia fascista, la represión se suavice un poco; es un momento que parte de la oposición considera propicio para llevar a cabo cierta presión. Algunas asociaciones clandestinas de oposición van formándose ya a partir de 1945, como la Alianza Nacional de Fuerzas Democráticas (ANFD), la Unión de Mujeres Españolas y la Unión de Intelectuales Libres, que aunaba a intelectuales antifranquistas de todos los colores y que, desde su fundación en 1945 hasta 1947, editó la revista *Demócrito*; las dos últimas asociaciones acabarían por formar parte de la ANFD. En la Universidad, es la Federación Universitaria Escolar (FUE) la que comienza una campaña contra el régimen en general y contra el SEU en particular, con la edición de panfletos, del poemario *Pueblo cautivo* y de las pintadas que acabaron con la detención de dos de sus líderes, Nicolás Sánchez-Albornoz y Manuel Lamana, y su posterior fuga hacia Francia<sup>74</sup>.

Por otro lado, dentro del franquismo también comenzarían las primeras deserciones, y el primero de todos ellos fue el poeta Dionisio Ridruejo: falangista de primera hora, se dio cuenta de que los ideales, en principio (o en apariencia), regeneradores que defendía la primitiva Falange no sólo no se llevaban a la práctica sino que el mismo partido, en unión de las JONS y de Comunión Tradicionalista, se prestaba a la instrumentalización por parte del régimen. Por ello, Ridruejo abandonó tanto Falange como su puesto directivo en la revista *Escorial* y comenzó una labor opositora muy importante que le granjeó el odio y el desprecio de sus antiguos correligionarios, llegando a pisar en varias ocasiones la cárcel. Mientras tanto, a principios de los 50, comienzan a verse más acciones de la oposición: la huelga –o boicot– del transporte de 1951 en Barcelona fue la primera huelga laboral reconocida que se producía desde la guerra civil, y su éxito supuso el pistoletazo de salida para las siguientes, justo ese año, en el que también se producen huelgas laborales en Vizcaya y Guipúzcoa y, al mismo tiempo, incluso el papa Pío XII emite un mensaje en defensa de los trabajadores de España. Ese mismo año, también el ministro de Educación, Joaquín Ruiz-Giménez, con su equipo formado por Pedro Laín-Entralgo y Antonio Tovar, emprende unas medidas para liberalizar la universidad. Ruiz-Giménez, al igual que Ridruejo, acabará por engrosar las filas de la oposición cuando los incidentes de 1956 conlleven su destitución; no obstante, gran parte del régimen estaba descontento con su gestión, la cual parecía favorecer, a su parecer, la subversión en la universidad, la organización de la oposición estudiantil y la pérdida de influencia del SEU como única fuerza representativa (y disuasoria) en la universidad.

Los casos de Ridruejo y Ruiz-Giménez, junto a otros, podían ser más o menos anecdóticos, pero no así gran parte de la intelectualidad que había pasado su infancia durante la guerra civil: personas como Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José María Castellet y otros, pertenecientes a familias de la burguesía, algunas de ellas verdaderamente adeptas al régimen, vinieron a

---

<sup>74</sup> Hecho que quedó novelado por el propio Lamana en su *Otros hombres* (Ed. Losada, Buenos Aires, 1956) y posteriormente llevado al cine en la famosa *Los años bárbaros* (Fernando Colomo, 1998).

engrosar las filas de los hacedores de la cultura para la resistencia. En gran parte, se explica por dos situaciones. La primera, el salto generacional: es una generación que no vivió los avatares de la guerra y la preguerra, con lo cual estaban bastante libres del odio que impregnaba a sus padres, y veían las cosas de otra manera; por otro lado, ese ver las cosas de otra manera, el enterarse, probablemente en sus estancias en el extranjero, de la verdad o de la otra visión de los sucesos que tuvieron lugar en los años 30, les produce un verdadero complejo de culpabilidad, de cargar con un peso, el de sus padres, que ellos no habían elegido, y el deseo de redimir esa culpa. El profesor Enrique Tierno Galván lo explicaba así:

En la familia encontraban, por una razón u otra, el testimonio patente de la injusticia generalizada en la sociedad española o, en términos comunes, en la sociedad europea, con mayor hondura, [...] Los jóvenes inducían siempre que los vencidos eran los sacrificados antes y después de la guerra. Los hijos de las familias de la clase dirigente quedaban descontentos de la actitud de sus padres, a quienes juzgaban irresponsables.<sup>75</sup>

Sin embargo, el desencanto en el seno del franquismo se extendía a otros sectores, prácticamente impensables, como fue el clero y el catolicismo en general. En 1946, Guillermo Roviroso funda la Hermandad Obrera de Acción Católica (HOAC), semejante a la veterana Juventud Obrera Cristiana: ambas asociaciones católicas cuyo objetivo es la transmisión del catolicismo entre las masas obreras, pero que acabarán por transformarse en asociaciones de pensamiento obrero-católico (también las Juventudes de Acción Católica) y pasarán a tener un papel importante en la oposición antifranquista, por ejemplo, siendo parte organizadora del primer recital de Voces Ceibes en Santiago de Compostela. Junto a ellos, la aparición de una serie de sacerdotes que de pasar a estar comprometidos por la acción evangelizadora en las barriadas obreras acabarán por militar en la oposición más izquierdista y a sostener ideas próximas a la teología de la liberación. Aunque es con el Concilio Vaticano II cuando el número de estos sacerdotes se incrementa, la tendencia de estos curas obreros comienza a mediados de los 50, y tiene hasta su explicación sociológica: con todos los privilegios que la iglesia recibía del Estado, muchas eran las familias humildes que tenían una ilusión más asequible para sus hijos –y para sí mismos–, más que la de sacar unas oposiciones del Estado, y era la de que, al menos, uno de sus hijos se hiciera cura. Pablo Guerrero plasmó esta realidad en su canción “Pequeño propietario”, con estos versos: «Tiene un hijo que no quiere meterse a cura,/ su mujer no tendrá, pues, una vejez segura»<sup>76</sup>.

Por el otro lado, también existían curas con carácter preconciiliar y adeptos al régimen, pero que al contacto con los barrios de sus parroquias cambiaron su forma de ver las cosas. El ejemplo del Padre Llanos, antiguo capellán del Frente de Juventudes, en el barrio de El Pozo del Tío Raimundo, junto al del Padre Gamo, párroco de Moratalaz, es paradigmático. Estos sacerdotes tendrán una muy importante función en la génesis de la canción de autor: muchos serán los cantautores cuyo primer recital tenga lugar en una de estas parroquias, y, a la vez, muchos de estos sacerdotes difundirán su obra entre la juventud de sus parroquias, como el propio González Lucini atestigua

<sup>75</sup> Tierno Galván, p. 129; *apud* Mangini, p. 99.

<sup>76</sup> Pablo Guerrero: ... *Y los demás se fueron/ Pequeño propietario* (EP).

en lo que fue el comienzo de su gran pasión, cuando el cura Manolo le regaló el primer EP de Raimon<sup>77</sup>. Se instituía la humildad de Cristo obrero frente a la soberbia de Cristo rey. Pero a consecuencia de esto, y sobre todo tras la subida a la presidencia de la Conferencia Episcopal del cardenal monseñor Vicente Enrique y Tarancón, se produce, en primer lugar, un casi anticlericalismo de ultraderecha que es hasta oficial; Franco, que contaba con el apoyo de la mayoría de los obispos y que tenía cierto poder sobre la Iglesia (suyo era el derecho de presentar a los candidatos a cardenal ante el papa), expulsa, o lo intenta, a los clérigos díscolos, como monseñor Añoveros o el abad de Montserrat, Aureli M. Escarré. La cúspide de este anticlericalismo fue la creación del comando de ultraderecha Guerrilleros de Cristo Rey, cuyo fundador, Mariano Covisa, marcó como objetivos fundamentales, entre otros, a estos “curas rojos”.

Junto a estos disidentes, la oposición de izquierdas de siempre, que desde el final de la guerra no dejó nunca de luchar, que era a menudo dejada de lado por esa oposición moderada que fue constituyéndose en torno a Ridruejo, Ruiz-Giménez, José María Gil Robles, Juan de Borbón, el PSOE y hasta las presidencias de la república y de los gobiernos autonómicos en el exilio (todo aquello que se dio en conocer como el “Contubernio de Munich”): marxistas, socialistas y anarquistas que combatieron en las sierras, o bien crearon los sindicatos ilegales, como Comisiones Obreras –junto a los históricos CNT y UGT–, u organizando una verdadera resistencia cultural, especialmente el PCE, que, a través de Jorge Semprún y de Muñoz Suay, se encargó de reclutar a los intelectuales para su causa, especialmente en el mundo del cine. Y, aunque esta oposición izquierdista recibió el apoyo de algunas personalidades de la oposición moderada, como el propio Ridruejo, había entre ellas una diferencia de base, que sería la que también afectase a la visión sobre la cultura: la oposición moderada (generalmente, monárquicos, democristianos y socialdemócratas) realizaba sus acciones para sí: artículos, libros, conferencias, banquetes, etc., de manera que apenas trascendía a la calle nada de lo que hicieran ni había intención expresa de ello; mientras que la oposición izquierdista siempre tuvo en cuenta a la población, a la que se intentaba ganar introduciéndose en los pequeños espacios de libertad administrativa que había, y en esto la cultura, y sobre todo la reconstrucción de una cultura popular, jugó un papel fundamental. En muchas ocasiones tuvieron que ganarles a esa oposición moderada el protagonismo en las asociaciones de tipo cultural para que la labor de éstas no se quedara encerrada en sí mismas, y pudiera trascender, de esa otra manera, a la calle y a la población en general. Por eso, en gran parte, la oposición volvió a armarse culturalmente, como en el pasado, bien con la reivindicación de los intelectuales purgados por el régimen, bien por la acción de otros, desde fuera y desde dentro. Si en el pasado los intelectuales se habían manifestado de diversas maneras contra la invasión italiana de Abisinia, el ascenso del nazismo, por los intelectuales encarcelados por sus respectivos regímenes y por la amnistía para los encausados por la revolución asturiana, ahora, los intelectuales, algunos de ellos de aquellos tiempos, lo harán por causas semejantes: por la libertad de expresión, por la diversidad lingüística, por la abolición de la pena de muerte y de los juicios sumarísimos, por el derecho de autonomía, por los derechos

---

<sup>77</sup> González Lucini, *op. cit.*, pp. 12-14.

laborales, de los presos, de la mujer, de los gitanos, de los homosexuales..., por la universidad libre y por el reestablecimiento de la legalidad democrática. Hay presencia de ellos en manifestaciones y asambleas universitarias, en la *capuchinada*, en reuniones obreras al amparo de las sacristías obreras, etc. Incluso se llegó a dar el caso de auténtico involucramiento en causas más pequeñas, como fue el intento de detener el derribo de casas en Portugalete en el año 75, a donde acudieron a prestar apoyo Ricardo Zamorano, Aurora Albornoz y Ángel González, a pesar de que los vecinos confesaban no conocer su obra, por falta de tiempo y dinero fundamentalmente<sup>78</sup>. Y es que, a pesar de los acercamientos efectivos, seguía y seguiría habiendo un abismo casi insalvable entre los intelectuales y la población en general; abismo que, en cierto sentido, los cantautores se ocuparon de llenar.

En lo que fue la cultura para la resistencia, se suele hablar de dos frentes: los artistas e intelectuales que operaban dentro del país y los que lo hacían fuera, o los del exilio exterior y los del exilio interior (si bien varios de los del exilio interior pasaban a engrosar las filas del exterior a menudo). Pero en realidad hubo un tercer frente, que suele pasarse por alto (aunque no por mala fe): la cárcel. Desde los años 40, los presos políticos, tanto hombres como mujeres, se esforzaron en hacer de su estancia en la cárcel algo vivo y que, a la vez, sirviera para crear un hueco de libertad y dignidad en aquella mísera existencia. La poesía de Miguel Hernández resultó paradigmática, y hasta funda un estilo de literatura carcelaria muy hermosa. Su ejemplo fue seguido por muchos presos que llegaron a ser poetas, habiendo algunos de ellos que entraron analfabetos en el penal. Durante los años 40 a 70, los presos llevan a cabo iniciativas culturales, las cuales a veces trascienden también a los presos comunes, de muchas maneras: dar clases a los que no sabían leer ni escribir, organizar grupos de teatro, o editar revistas culturales y hacer tertulias literarias como “La Aldaba” y “Muro” en la prisión de Burgos, con personas como Marcos Ana, Francisco Alcaraz y Juan Gómez Casas (anarquistas), Luis Alberto Quesada, Gómez Bernal (profesor), Burgos Lecea (escritor), Manuel de la Escalera, José Luis Gallego, Agustín Ibarrola, Antonio Pericás y Vidal de Nicolás, que incluso se reeditaban en el extranjero, o incluso se antologaban<sup>79</sup>. Los *Poemas desde la cárcel* de Marcos Ana, el *Prometeo XX* y *Prometeo liberado* de José Luis Gallego, o incluso el *Quinta del 42* de José Hierro –en donde relata en poemas parte de sus vivencias en la cárcel–, dan testimonio del esfuerzo por crear una resistencia moral, tanto individual como colectiva, dentro de la cárcel: era una manera de no rendirse ni claudicar.

En muchos aspectos, la cultura carcelaria y la del exilio comparten muchas similitudes, especialmente en la profundidad que alcanzan en sus meditaciones en torno al ser humano y en esa nota esperanzadora, dentro de la desesperación (más grave en el caso de la poesía carcelaria) que se desprende de sus producciones. Es, sin temor a equivocarnos, de las más bellas producciones que se han hecho en España, y que entronca con una tradición, la de la literatura carcelaria, en cierta medida, subterránea o paralela, incluso en canción: hasta la llegada de los cantautores y sus canciones que

---

<sup>78</sup> Mangini, pp. 254-258.

<sup>79</sup> Marcos Ana, pp. 170-183.

hablaban expresamente de los presos políticos<sup>80</sup>, los presos –si podían– cantaban las coplas de Angelillo que decían “Soy un pobre presidiario” o recitaban el antiguo “Romance del prisionero”, que, entre otros, Chicho Sánchez Ferlosio se encargó de musicalizar.

Fuera de la prisión, las acciones culturales eran más diferentes. Hay algunos hitos, en general, de verdadera oposición cultural, que van apareciendo desde los años 50, coincidiendo con el resurgir de la protesta estudiantil, como fueron los homenajes a las personalidades culturales purgadas por el régimen, como Unamuno, Ortega y Gasset y, sobre todo, Antonio Machado. Unamuno fue el primer intelectual que, a pesar de haber simpatizado al principio con la rebelión, se atrevió a plantar cara a los militares sublevados; la cuestión de Ortega y Gasset fue una cuestión similar, ya que, aunque muchos estudiantes no ignoraban que traicionó a la República y que trató de buscar un espacio en el régimen de Franco, acabó, debido al ostracismo al que fue sometido, enemistado con el régimen; sin embargo, en los últimos días de su vida, Ortega abogó por una universidad libre, fundando el Instituto de Humanidades:

... Ortega, Marías, el Instituto de Humanidades representaban una alternativa ideológica de recambio –y, sin duda, todo un talante intelectual– incompatible con el totalitarismo de la dictadura.<sup>81</sup>

Y Antonio Machado, que representaba para todos ellos un ideal de ejemplaridad moral, cultural y política, y cuyo nombre era, por tanto, impronunciable. El caso de Antonio Machado, junto a Federico García Lorca, Miguel Hernández y León Felipe, fueron los casos más polémicos, anatemizados como estaban, especialmente desde algunas “cátedras”, como la de José María Pemán. En la secundaria y en la universidad se producía un vacío tremendo a la hora de abordar sus respectivas generaciones literarias, mientras se estudiaba a fondo la obra de literatos mucho menores. Pero el caso de Machado, con su prestigio académico, era el que mejor retrataba al régimen, sobre todo de cara al exterior; por ello, la postura del régimen, al contrario que con los otros dos escritores, fue contradictoria: a veces se trató de contraponer la obra de su hermano Manuel, y otras se esforzó por realizar una especie de lavado del poeta –como hemos visto que trató de hacer Dionisio Ridruejo–, como también se intentó con la figura del galleguista Castelao y otras personalidades culturales de la República. Fuera como fuera, en el homenaje que se brindó a Antonio Machado en el año 1959 en Colliure y Segovia se reunieron 800 intelectuales, tanto de izquierdas, como Gabriel Celaya, como de derechas, como Ridruejo<sup>82</sup>; a partir de entonces, muchos eran

---

<sup>80</sup> “Celda 105” de Elisa Serna (dedicada a los encausados del “Proceso 1001”), “En cuatro cárceles” de Gente del Pueblo, la “Balada de las prisiones” de Chicho Sánchez Ferlosio, la “Jota carcelera” de La Bullonera”, “Cadenas” de Jarcha, o las musicalizaciones de los poemas de Miguel Hernández de esta etapa, como “Antes del odio” por Adolfo Celdrán, o “Las cárceles”, tanto por Elisa Serna como por Francisco Curto, sin contar con las que podrían tener unos sentidos más abstractos, como el poema de Celso Emilio Ferreiro “Longa noite de pedra”, musicalizado por Xavier G. del Valle, son sólo una ínfima muestra de estas canciones para presos políticos.

<sup>81</sup> Tuñón de Lara y José Antonio Biescas, p. 475.

<sup>82</sup> Asistieron, a Colliure, a Segovia o a ambos, entre otros, por orden de encabezado de la petición: Ramón Menéndez Pidal, Gregorio Marañón, Vicente Aleixandre, Pedro Laín, Camilo J. Cela, Gabriel Celaya, Buero Vallejo, Aranguren, Tierno Galván, Ridruejo, Marías, Blas de Otero, Caro Baroja, Juan Antonio Bardem, Jorge Guillén, Alfonso Sastre, Dámaso Alonso, Teófilo Hernando, Montero Díaz, José Hierro, Carles Riba, Valentín Andrés, D. Vázquez Díaz, Dr. Gonzalo Rodríguez Lafora, Caballero Bonald, J.

los escritores *oficiales* que demandaban, junto a la amnistía y la reconciliación de los literatos, más libertades creadoras, mientras que, fruto de aquel homenaje, surgía la idea de realizar una antología que reuniera a todos los poetas de la generación del 50, materializada en la Colección Colliure, que para Ángel González «fue el primer intento» de «sacar la poesía del ámbito de las publicaciones minoritarias»<sup>83</sup>. Pero entonces, el régimen contraatacó con una especie de esperpéntico contra-homenaje presidido por Muñoz Grandes en Soria, ante el eco mediático que podría tener en el exterior esos homenajes no institucionales.

Otro homenaje a Antonio Machado, realizado en 1966, no fue tan afortunado: en 1966, el fiscal “rebelde” José Vicente Chamorro y el juez de Baeza tuvieron la idea de realizar, a modo de homenaje en esta localidad jienense (donde el poeta trabajó como profesor), unas jornadas llamadas “Paseos con Machado”, en la que el CAUM participó activamente como parte organizadora, y a las que acudieron gentes de toda condición, entre ellos intelectuales como Armando López Salinas, Ángel González y Raimon; se habilitaron varios autobuses desde Madrid para asistir, a parte de los vehículos particulares. Pero a la llegada a Baeza, fueron interceptados por la guardia civil, sin que ninguna autoridad hubiera prohibido expresamente el acto, aunque sí se hubiera dicho a los vecinos que la localidad estaba en peligro por una invasión de comunistas; se produjeron entonces persecuciones, golpes y detenciones sobre los asistentes, y días después, muchos, como el poeta Ángel González, eran multados por su participación en algo que fue calificado como alteración del orden público<sup>84</sup>. Como colofón del sinsentido, a los pocos días, el propio régimen volvió a organizar su propio homenaje, de nuevo a su manera, que, conducido por Blas Piñar (probablemente la persona más anti-machadiana de entonces), incluyó una misa en su honor y un recital poético.

Desde los años 60, incluso un poco antes, en cuanto se tuvo la oportunidad, los intelectuales españoles no oficiales comenzaron a involucrarse más en los asuntos ciudadanos, tomando, como lo hicieron en el pasado, el papel de aval moral para todas esas reivindicaciones. Pero la oposición cultural, en los primeros días, quitando producciones clandestinas, no se muestra tan combativa como en el pasado, y no sólo por la posible represión. En aquellos finales 40, el vehículo que encuentran los artistas para expresar una denuncia y un compromiso moral es casi introspectivo, pero, siguiendo las ideas de Antonio Machado, universalizable; ese vehículo es la expresión en sus obras de la angustia existencial que la experiencia de la guerra civil dejó en ellos, y, sin señalar culpables, todo el mundo sabía a qué se debía. Hitos de una primera cultura crítica, como fueron *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, las novelas de Camilo José Cela, como *La colmena*, de Martín Santos (*Tiempo de silencio*) o Carmen Laforet (*Nada*), el teatro de Buero Vallejo (*Historia de una escalera*), Alfonso Sastre y

---

Ortega Spottorno, J. Gallego Díaz, Ignacio Aldecoa, Antonio Espina, Luis Rosales, Salvador Espriu, Fernando Baeza, Rafael Lapesa, Manuel Tuñón de Lara y otros.

<sup>83</sup> Shirley Mangini, p. 108.

<sup>84</sup> De todos los relatos que hemos tenido ocasión de examinar sobre el accidentado homenaje a Machado, recomendamos algunos de ellos, como el vivo y detallado relato que hace Antonio Gómez en su *Tantas vidas, tantas luchas*, pp. 77-92, o los testimonios de Caballero Bonald (pp. 406-410), Castilla del Pino (342-347) o el de Fernando Jáuregui y Pedro Vega (424-428) en sus respectivas memorias y ensayos (ver bibliografía).

Alfonso Paso (quien acabaría por ceder a la demanda comercial), el cine de Berlanga o Bardem, eran ya obras que ponían en cuestión la España oficial, que sólo podía ser verdad en cuanto a su cúspide. Obras que

... señalan, en efecto, una tendencia hacia una literatura realista que se desviaba de lo nacionalista, lo folklórico y lo evasivo. Estas obras críticas presentaban la sordidez y el estancamiento del país. La actitud de algunos de estos escritores era de vehemente rechazo de la cultura oficial, como en el caso de Dámaso Alonso, quien en 1944 dijo, hablando de *Hijos de la ira*: «Nada aborrezco más que el estéril esteticismo [...] del arte contemporáneo. Hoy es sólo el corazón del hombre lo que me interesa: expresar con mi dolor o con mi esperanza el anhelo o la angustia del eterno corazón del hombre» (...) <sup>85</sup>

Muchos son los intelectuales y artistas que deciden renunciar a las glorias del reconocimiento de los intelectuales y artistas oficiales, que se regalaban continuamente premios entre ellos, y optaron por ser algo así como parias en su propia sociedad –de ahí lo del *exilio interior*–, al decidir no tomar parte en el gran entramado de mentiras que era la cultura oficial del franquismo. Así pues, es entonces cuando la cultura se transforma en *contracultura*, cuando las mejores obras culturales resultaban ser el reverso de las obras oficiales: la novela relista-social, con su carga de violencia y crudeza, sería el reverso tanto de las novelas de carácter revanchista como de las de carácter evasivo; el pensamiento marxista y existencialista, defendiendo la dialéctica dinámica de la realidad, de Tierno Galván, Aranguren y García Calvo, el de la escolástica y su imperturbabilidad del mundo <sup>86</sup>; el teatro de Buero Vallejo, Lauro Olmo y Alfonso Sastre, con sus metáforas en torno a la mentira social del régimen, pondrá en tela de juicio el bienestar y la superficialidad del teatro burgués; el cine neorrealista, haciendo retratos fieles de personas mediocres en situaciones cotidianas y hasta absurdas en su realidad, será el reverso del cine épico nacionalista y del pietista; la poesía social, haciéndose eco de la miseria, el de la poesía garcilasista y su fe en el mundo; los artistas plásticos de Estampa Popular o Equipo Crónica ponían en duda la armonía del arte figurativo de corte clasicista; hasta en el cómic se dio este reverso, en, por ejemplo, las historietas costumbristas con trasfondo agridulce de Escobar, caricaturizando a la burguesía catalana en *Zipi y Zape* y el hambre de la posguerra en su personaje *Carpanta*: un tebeo que constituía el reverso de aquel otro tebeo alienador como *Roberto Alcázar y Pedrín* o *Hazañas bélicas*. Y el reverso de la canción nacional y comercial en general, que tardaría aún en llegar, la canción de autor y, aunque con otro lenguaje y más tardíamente, el rock progresivo, pese a que, al igual que en las otras manifestaciones, pesase un silencio interesado:

Un silencio, pese a todo, imposible de lograr como absoluto. Porque existe, de manera inevitable, la otra cara de la moneda. La otra cara de la moneda musical –también la otra cara de la literatura, la otra cara del cine, la otra cara de todo lo demás–, la otra cara primero en las voces ya míticas

---

<sup>85</sup> *La poesía española de posguerra*, (Prensa Española, Madrid, 1973), p. 295; *apud* Mangini, p. 35.

<sup>86</sup> Otros profesores *rebeldes*, desde distintos campos como la economía (Tamames), la historiografía (Vicens Vives, Tuñón de Lara) o la politología (Solé Turá, el primero en aplicar los criterios de Gramsci a la realidad española), pondrán en tela de juicio los argumentos de autoridad de estos campos.



de un Raimon o de un Paco Ibáñez. O de un Lertxundi o de un Laboa. O de una Elisa Serna o de un Luis Pastor.<sup>87</sup>

Todas ellas eran obras que, pretendiendo hablar a la población en general, destapaban las mentiras oficiales, revelaban la existencia de crímenes consentidos y, en definitiva, testimoniaban que “el mundo no estaba bien hecho”<sup>88</sup>. Por esta razón, Shirley Mangini mantiene que el arte comprometido de los primeros años del franquismo suplió las labores de una prensa inexistente, en el sentido de que daba noticia de todo lo que pasaba, o podía pasar, desvelando así las contradicciones de una sociedad. Por esta misma razón, el novelista Juan Benet declaraba: «Después de la guerra civil, casi todas las novelas españolas fueron caballos de Troya»<sup>89</sup>.

Como hemos dicho, aún faltaba para que apareciera el reverso de la canción nacional o, sencillamente, comercial. También la canción que se hace entre los años 40 y 50 es, o manifiestamente vocera de las excelencias de los elementos del régimen (patria, familia, religión, etc.), o está completamente desconectada de la realidad social<sup>90</sup>. Aún tenía que llegarse a los años 60 para que comenzara a cantar el colectivo Els Setze Jutges en Cataluña, para presentar batalla a lo que se dio en llamar “canción española”.

Existe cierta poesía combativa clandestina, tanto de los exiliados exteriores como interiores, a parte de la hecha en prisión, como ya hemos indicado, que hace un llamamiento a la acción contra el fascismo, al boicot, a la unidad, etc., pero cuyo cuajamiento es imposible, además de por su carácter clandestino y por su consiguiente escasa difusión, porque no se corresponde con la realidad actual, de la misma manera que la acción de guerrillas: es una poesía más propia de la España republicana de preguerra o de la guerra civil, o incluso de la Rusia soviética: de momentos en los que la revolución se presenta como inminente, y éste no era el caso de la España de entonces, a pesar del optimismo que mostraba la oposición por las deliberaciones de la Sociedad de Naciones. Lo que se respiraba en aquella España a prácticamente todos los niveles, incluso entre los exiliados, era un cierto cansancio moral y hasta un cierto complejo de culpabilidad, pero, sobre todo en los poetas, lo que se respiraba era la angustia existencial más profunda ante el absurdo que todo había sido y que era. Los poetas de finales de los 40 y principios de los 50 habían vivido la guerra, y algunos, como José Hierro, sufrieron las cárceles y la pena de muerte: Gabriel Celaya, José Hierro, Ángela Figuera Aymerich, Blas de Otero, Salvador Espriu, Eugenio de Nora, Gabriel Aresti y Celso Emilio Ferreiro, entre otros, junto a veteranos como Aleixandre y Dámaso Alonso, expresaron aquella subyugadora angustia de la posguerra en sus poemas que se editaban en las revistas *España* e *Ínsula*<sup>91</sup> (órganos para ellos más

<sup>87</sup> Francisco López Barrios (1976), p. 11.

<sup>88</sup> Paráfrasis del fragmento de un debate rimado en torno a la estética y a la poesía que tuvieron en 1948 Victoriano Crémer (*España*) y José García Nieto (*Garcilaso*), en el cual, este último concluía: «Créme Crémer... El mundo está bien hecho». Véase Lechner, p. 548, y L. de Luis, p. 88.

<sup>89</sup> Equipo Reseña, p. 15.

<sup>90</sup> Quizás no exista un ejemplo más brutal que el presentado por Basilio Martín Patiño en su película *Canciones para después de una guerra* (España, 1971), en la que utiliza de fondo musical para las colas de racionamiento el tema “Que se mueran los feos”, con su estribillo inicial: «Viva la vida, la buena vida...»; sin contar el adornar las imágenes del reparto de ayuda de Auxilio Social y la propaganda de la caridad del régimen con el famoso tema de Miguel de Molina “La bien pagá”.

<sup>91</sup> Fundada en 1946 y dirigida por Enrique Canito y José Luis Cano, «... *Ínsula* fue la primera publicación que propuso enlazar la cultura de la preguerra y la de la posguerra, indicando así un restañamiento de las

cómodos que las revistas afines al régimen como *Escorial* o *Garcilaso*). Era el nacimiento de la poesía social en la posguerra, aunque su embrión inicial fuera cierto escapismo de corte existencialista que, por ejemplo, en Celaya encontró expresión en el amor y en De Otero en el misticismo, aunque quizás fuera un escapismo más táctico que real y, no obstante, no dejaba de ser expresión de la angustia existencial que produjo la posguerra, y que sería a menudo el símbolo de la poesía social hasta los años 60. Muchos de los poemas que denunciaban la represión franquista, como “Me queda la palabra” de Blas de Otero, “A Blas de Otero” de Celaya, *Tierra sin nosotros* (1947) de Hierro, *Caminos de mi sangre* de Cremer, *Longa noite de pedra* de Ferreira, etc., se revestían con una temática existencialista, algo que heredarían los cantautores en sus primeras composiciones: a parte de las musicalizaciones de Paco Ibáñez de estos poemas, podemos citar “Al vent”, “Som” o “La pedra” de Raimon, las canciones filosóficas de los primeros LPs de Luis Eduardo Aute, “Os corpos” de Vicente Araguas (poema de Alfredo Conde), y un largo etcétera.

En aquellos momentos no podía ser de otra manera, cuando incluso el término “poesía social” era un sustitutivo para términos imposibles como “política” o “comprometida”, aunque, en cualquier caso, no fuera tan política, en el sentido cuasi-peyorativo, como comprometida; una problemática semejante a la que afectará a la canción de autor años después. Como declararía Celaya: «no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza ante la realidad en que vive.»<sup>92</sup>

Era una poesía que indagaba sobre la condición del ser humano, pero no tomado en abstracto, sino en relación a su época y a su país: el absurdo de la existencia en un régimen dictatorial, la fragilidad ante la muerte (concepto amplio que, para el lector avisado, no escondía otra cosa sino la realidad de la pena de muerte), la búsqueda de respuestas y la presencia del pasado reciente en formas muy objetivas, en las que no se enjuicia a nadie, sino que constituyen todo un testimonio tanto de la maldad como de la valentía humanas, como aquel sobrecogedor poema de Ángela Figuera Aymerich, “Bombardeo”, en el que rememora su amor durante el bombardeo fascista sobre Madrid. Pero lo que unía a esta poesía, por encima de todo, era la reivindicación explícita del hombre, del ser humano; ahora, el *hombre nuevo* del marxismo o del anarquismo que vendría a redimir a la humanidad de la injusticia, tenía nuevas connotaciones: era un ser humano que debía alzarse sobre el odio y la injusticia y acabar con ellos, el que tendría que construir una nueva sociedad, más justa. En conclusión, era una poesía que se había auto-impuesto un deber cívico y moral hacia los ciudadanos:

Para todos había una tarea moral evidente que ya no podía seguir aplazando. La función del intelectual al final de la primera etapa del franquismo, o a principios de la segunda en algunos casos, implicaba una reconstrucción de una «conciencia moral» para España; los disidentes

---

heridas causadas por la imperante desculturalización. No sólo devolvió a España, al menos en la forma de sus obras, a los escritores y pensadores exiliados que estaban prohibidos desde 1939, sino que también introdujo la obra de los escritores extranjeros en auge en aquella época, prácticamente desconocidos en la España ensimismada de los años cuarenta. Asimismo, *Ínsula* era la revista que en las próximas décadas defendería más asiduamente el planteamiento estético-ético de los escritores de la disidencia. (...). Mangini, p. 44.

<sup>92</sup> En L. de Luis, p. 527.

percibían la realidad política como una responsabilidad existencial. Si en la literatura se percibe claramente la naturaleza disidente del realismo *moral*, (...) también entre los pedagogos, los pensadores y otros artistas creativos observamos una actitud parecida que se manifestó no sólo en sus obras, sino también en sus vidas.<sup>93</sup>

Y ese deber fue el que les proporcionó el padrinazgo de Vicente Aleixandre, representante de la anterior generación de poetas comprometidos, para quien estos nuevos poetas representaban una rehumanización de la poesía y del arte semejante a la que su grupo protagonizó en los años 30:

El lírico actual canta la vida humana en cuanto historia, [...] la nueva generación condena la visión esteticista de la vida; [...] Con su existencia el poeta llama a comunicación y su punto de difusión establece una comunidad humana. Pero es que cada día se hace más claro que toda poesía lleva consigo una moral.<sup>94</sup>

Sin embargo, en los 50, la mayoría de estos poetas habían perdido la fe en el potencial revulsivo de la palabra –algo a lo que los novelistas llegarían más tarde– y comenzaron a utilizar como recurso más eficaz la ironía. Es ya en los 60, paradójicamente coincidiendo con el desencuentro que algunos tienen con el PCE, cuando, además de con su obra, los intelectuales comienzan a verse públicamente. Para Castellet, los intelectuales estaban «invitados para llenar los huecos o corregir las omisiones de los políticos»<sup>95</sup>. En 1963, Joaquín Ruiz-Giménez funda los *Cuadernos para el diálogo*, la publicación que más influirá en el pensamiento de la oposición democrática, movido, según el exministro, por estas razones y con estas finalidades:

Me empuja mi sentido de solidaridad con los hombres que sufren la injusticia. Y por eso creamos *Cuadernos para el diálogo*, para tratar de operar sobre la conciencia pública española.<sup>96</sup>

Los intelectuales y artistas se habían convertido en referentes políticos, y, en opinión de Shirley Mangini, nunca habían sido tan peligrosos para el régimen como hasta ahora<sup>97</sup>. Efectivamente, a mediados de los años 60, gran parte de la población comenzaba a tener un pensamiento más crítico sobre la situación. Pero en esta década se produce una cierta paradoja, al menos en poesía y en novela; y es que, al mismo tiempo que estudiantes y obreros militantes se aprendían de memoria muchas de aquellas poesías, los poetas, como hemos visto, habían comenzado a desengañarse, no precisamente de su compromiso, sino del alcance de éste, buscando otras fórmulas como la ironía, la poesía de la experiencia, etc. Y es en el transcurso de estos años cuando surge la canción de autor: en Francia, Paco Ibáñez ya daba sus conciertos con sus musicalizaciones sobre poesía castellana clásica y contemporánea; los Setze Jutges comenzaban a principios de los 60 a actuar y a grabar; Raimon sacaba su primer sencillo en el año 1963; bajo anonimato, Chicho Sánchez Ferlosio graba algunas de sus canciones más combativas y, más adelante, participará en la reedición del disco *Canciones de la resistencia española*, del

---

<sup>93</sup> Mangini, p. 40.

<sup>94</sup> “Algunos caracteres de la nueva poesía española” (Discurso de apertura del curso en el Instituto de España, 1955); Aleixandre, pp. 498 y 508.

<sup>95</sup> Mangini, p. 176.

<sup>96</sup> Pániker: *Conversaciones en Madrid*, p. 333; *apud* Ibíd., 172.

<sup>97</sup> Ibíd., p. 176.

libro homónimo (que veremos más adelante), junto a Michele Straniero y Margot Galante Garrone; y Mixel Labéguerie, en el País Vasco francés, la primera muestra de canción de autor en lengua vasca; entre 1963 y 1969 toman forma diversos colectivos como Canción del Pueblo, Ez Dok Amairu o Voces Ceibes; la llamada Nueva Canción castellana cosecha éxitos comerciales con textos inteligentes; mientras en el año 68 Víctor Manuel comenzaba a dotar de mayor calidad e intenciones las letras de sus canciones<sup>98</sup>, y era raro el día que no salía un nuevo cantautor con ideas originales:

La canción de protesta estaba floreciendo en esta época. Los cantantes comprometidos adelantaron la causa española internacionalmente mucho más que cualquier otra manifestación cultural, ya que se difundía con una facilidad que no era posible para la literatura y el arte de protesta.<sup>99</sup>

Cosa que podremos ver con más detenimiento más adelante. Los cantautores, así, no vinieron a sustituir con sus composiciones propias o sus musicalizaciones la labor de todos los intelectuales, sino a complementarla y a favorecer su distribución, tanto interior como exteriormente. Y no deja de ser casi paradójico que aparecieran en el momento en el que los poetas sociales comenzaban a flaquear, rescatando sus composiciones anteriores, que aún tenían mucho eco en las asambleas ilegales estudiantiles, ni tampoco que, en los años 70, cuando surge una nueva generación literaria que, con excepciones, se declara deliberadamente apolítica y parece hacer apología del consumismo, los “Nueve Novísimos” (Ana María Moix, Antonio Martínez Sarrió, José María Álvarez, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Leopoldo María Panero, Guillermo Carnero, Pedro Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán), la canción de autor comience a conocer un mayor reconocimiento de su obra, una mayor difusión entre la clase obrera y un proceso de madurez que alcanzará el clímax en los años 75-77.

Con todo, los cantautores encararon casi las mismas problemáticas que los poetas anteriores, aunque la producción de muchos parezca muy homogénea, a primera vista. Los primeros discos de la mayoría son de una *ingenuidad* semejante a la que tuvo la poesía social de los años 40 y 50, si no en cuanto a la letra –en el caso de musicalizaciones de poetas–, sí en cuanto a la música, bastante rudimentaria todavía. Razones quizás por las que Hilario Camacho abandonará en los 70 los planteamientos de la “canción protesta” estándar y abordará planteamientos musicales mucho más complejos y letras menos explícitas en cuanto al mensaje, y no necesariamente siempre de contenido político; o también Manuel Brabo “Cachas”, de Canción del Pueblo, que abandonará estos planteamientos y, fijando su residencia en Barcelona, se enrolará en los planteamientos vanguardistas, junto a Jaume Sisa, Pau Riba y Albert Batiste, o en el proyecto Música Dispersa<sup>100</sup>. Pero, por generalizar esta vez, la mayoría, inmersos en el proceso de formación que es la actividad artística, abandonan los planteamientos más ingenuos tanto en música como

---

<sup>98</sup> Realmente, los inicios de la carrera de Víctor Manuel se asemejan bastante a la trayectoria del gallego Andrés do Barro: un cantante autor de sus propias canciones –un cantautor– con cierto regusto costumbrista rural en algunas canciones.

<sup>99</sup> *Ibid.*, 193.

<sup>100</sup> Música Dispersa es un conjunto formado por los propios Cachas, Sisa, Batiste y Selene; publicaron sólo un disco: *Música Dispersa*. Por su parte, el caso de “Cachas” es uno de los más peculiares: es casi el único cantautor que prescinde de la palabra, sustituyéndola por sonidos vocálicos desarticulados.

en letra, y van desarrollando más la dimensión artística de su obra en todos los conjuntos del disco, de lo que hablaremos más adelante.

De todo lo que significó durante estos años la unidad de fuerzas intelectuales, sociales y artísticas, y, dentro de éstas, la unidad de poesía, narrativa, dramaturgia, artes plásticas, cine y canción, se extrae una conclusión, aportada por la profesora Shirley Mangini al analizar la primera mitad de los 60:

Todo contribuyó a desequilibrar y alarmar al régimen. La prensa en el extranjero, las publicaciones en París y Roma en especial, el arte y la canción, junto con las actividades del Comité y otros grupos, eclipsaron la literatura como vehículo de la disidencia. Los disidentes políticos empezaron a salir al extranjero para dar a conocer su situación. Asimismo, entraban en el país más turistas que nunca, de manera que los españoles fueron cada vez más conscientes del oscurantismo en que vivían al ver el progreso de otros países. En 1965 una carta firmada por 1.161 obreros e intelectuales protestó contra la falta de libertad. El régimen se daba cuenta de que tendría que reformar el sistema o por lo menos, aparentar una reforma, para atenuar las presiones que venían ya de casi todos los sectores de la sociedad.<sup>101</sup>

Si Manuel Tuñón de Lara concluye su estudio de esta forma:

La consecuencia de esas mutaciones es que, en lugar de la correlación vencedor-vencido, que es la nota dominante en los años cuarenta (que suele coincidir con la correlación de clase, pero que no es forzoso que así sea), se va produciendo (o, si se quiere, se va volviendo) a la correlación explotador-explotado; es evidente que esa correlación se da en unas coordenadas de dominación dictatorial, pero en la cual, la función superestructural le está fallando al bloque dominante, que se halla en crisis de hegemonía. Al orden drástico impuesto por los vencedores tras la guerra civil. Desplegando hasta el máximo sus aparatos (el de la Iglesia en primer término) y utilizando el entorno exterior, ha sucedido un sistema de prohibiciones que cuadran mal con la realidad: huelga prohibida, pero huelga real, a despecho de la prohibición; sindicato de clase prohibido, pero organismo sindical de hecho en los lugares de trabajo; Universidad ortodoxa y dogmática con textos prohibidos, pero, de hecho, Universidad penetrada por marxismo, freudismo, existencialismo, agnosticismo, etc. La gente va, a veces, a la cárcel; y a veces cae un obrero acribillado a balazos; en Granada, o en Madrid, o en El Ferrol, o en SEAT de Barcelona, o en Euzkadi... El sistema de prohibición de la dictadura, su aberración axiológica que pone el "Orden Público" en la cumbre del sistema de valores, politiza hasta los gestos triviales de la lucha de clases.<sup>102</sup>

... Nosotros podemos añadir también, «cultura prohibida o secuestrada, pero cultura real, popular, viva y vivificante». Concluimos en esta parte que el sistema dicotómico de carácter maniqueo que el régimen impuso desde el 39, y que se perpetuó hasta bien entrada la democracia, creó también una cultura popular desvinculada, como puede que nunca antes lo hubiera estado, de la cultura oficial, a pesar de los intentos de manipulación sobre ella; era, en lo

---

<sup>101</sup> Ibíd., p. 193.

<sup>102</sup> Tuñón de Lara y J. A. Biescas, p. 522.

vital, en lo cotidiano, una cultura de la solidaridad y de la supervivencia frente a los aparatos de poder. La separación con las masas sólo consiguió que las capas más humildes de la población adoptaran por su cuenta puntos de vista diferentes autónomos, a lo que hay que añadir la existencia de unas culturas marginales –marginadas–, con sus propias lenguas y modos de vivir, que se constituían en contraculturas contra la hegemonía cultural del régimen. Y eso es algo que los intelectuales y artistas en general, y los cantautores en particular, supieron interpretar y explotar.

Ahora pasaremos a estudiar más a fondo la canción de autor: su historia, sus dimensiones y sus implicaciones, tanto en su individualidad como en su relación con los demás campos artísticos de la resistencia.

## Definiciones y características principales

*Tengo que preveniros de un peligro: con la facilidad de los medios de comunicación, el poder de las ondas, el cine y la televisión se han dilatado las ventanas de nuestra fortaleza.*

Discurso de fin de año del general Francisco Franco (1955)

A pesar de que se han escrito muchos libros sobre la canción de autor producida en España durante los años 60 a los 80, muchos artículos, y el peso que algunos de sus creadores, como Luis Eduardo Aute o Joan Manuel Serrat, tienen en la cultura popular, todavía quedan muchas cosas que decir y muchas dimensiones que explorar en un género musical y, en cierta y buena medida, literario; muchos prejuicios que vencer, preestablecidos por la visión hegemónica y conservadora de la sociedad (que son los mismos que afectan al arte en general) y, no menos importante, todavía le queda por serle restituído el justo lugar que le pertenece en la música popular española de calidad, tal y como en otros países ocurre sin ningún tipo de rubor ni de prejuicio.

Como decimos, mucho se ha escrito sobre ella: Víctor Claudín, Álvaro Feito, Fernando González Lucini, Antonio Gómez, Luis Torrego Egido, Francisco Almazán, Francisco López Barrios, Jean Jacques Fleury, Manuel Vázquez Montalbán, Josep Maria Espinàs\*, José Ramón Pardo, etc., han abordado este género desde varias perspectivas, teniendo todos ellos en común el resaltar la particularidad de la dimensión histórica de este género, sin la cual buena parte se queda a medias de comprender en su totalidad, tal como ocurre con otras muestras de arte comprometido, e incluso del no-comprometido. Nosotros, a parte de no dejar de relacionarla con los movimientos literarios comprometidos que la precedieron en el tiempo, vamos a resaltar, como hemos dicho en la introducción, su aporte a la cultura para la resistencia y su recibo de la cultura de la resistencia.

Definir la canción de autor como género musical es tan difícil como tratar de definir cualquier otro género de música compleja, como el flamenco, el rock o el jazz, pues dentro de un mismo género se encuentran subgéneros y estilos que lo enriquecen. Básicamente, estamos hablando de un género eminentemente musical, pues éste es su principal canal de transmisión, cuya

---

\* Nota Bene: ciertos nombres, digamos “ambivalentes” en más de una lengua, como el de “María”, por ejemplo, se han escrito conforme a las normas ortográficas de sus respectivas lenguas, por lo que al escribir “Maria” no estaremos cometiendo una falta ortográfica, sino nombrando en catalán, vasco o gallego.

principal peculiaridad o nota distintiva es la importancia del texto y, en muchas ocasiones, hasta primacía; esto le confiere su radical divergencia frente a cualquier otro tipo de género musical, que se diferencian, por regla general, por el ritmo y melodía que suelen usar. Podríamos decir que, como género musical, es un género cuyo rasgo distintivo es la calidad, profundidad e inteligencia de la letra de las canciones, así como su primacía, que, a su vez, se sirve de distintos géneros musicales para su base melódica. Así, contrario a la creencia popular, la canción de autor es uno de los géneros musicales más versátiles que existe, pues, aunque fuera el folk y la canción tradicional el género con el que más relación ha tenido históricamente al principio (véanse Woody Guthrie, Atahualpa Yupanqui o Violeta Parra), el hecho de no estar atada a ningún ritmo en concreto ha permitido que los cantautores pudieran adoptar, en los momentos de mayor calidad y madurez artística, cualquier género o estilo que les fuera necesario: así pues, hay mucha canción de autor escrita en clave tradicional y de folk<sup>103</sup> (Labordeta, Joaquín Díaz, Nuevo Mester de Juglaría, Oskorri, Al Tall, Fuxan os Ventos...), pero también en clave de jazz (véase el primer LP de Francesc Pi de la Serra, o los de Núria Feliu grabados con Tete Montoliu), en clave de rock (Pau Riba, Hilario Camacho), folk-rock (Pablo Guerrero, Errobi), con influencias de la canción melódica italiana –vía cantautores italianos– (Raimon, Lluís Llach), la desnudez sinfónica de la canción francesa (Paco Ibáñez, Amancio Prada), pop (Serrat, Aute, Manolo Díaz), la canción portuguesa (Benedicto, Bibiano, Luis Pastor), flamenco –que tuvo un importante impacto, con nombres como los de Manuel Gerena, José Menese o Enrique Morente, sin olvidar otros algo más heterodoxos como Lole y Manuel o Gente del Pueblo–, canción popular andaluza (Carlos Cano, Antonio Mata) y hasta composiciones sinfónicas, como es el caso del tema “O meu país” de Miro Casabella, o de la estremecedora “Camapanades a morts” de Lluís Llach, quien introdujo el concepto del compositor en la canción de autor como otro de sus distintivos. Sin olvidar la importancia del estilo de la canción satírica, que encontró grandes practicantes en grupos y cantautores como Javier Krahe, La Trinca, Ricardo Cantalapiedra, Las Madres del Cordero y, su continuación, Desde Santurce a Bilbao Blues Band.

La definición que actualmente da el Diccionario de la Real Academia de la Lengua de la voz “cantautor” es

Cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención crítica o poética.<sup>104</sup>

Una definición que, ciertamente, corrige el antiguo error de considerar como cantautor a todo aquel intérprete que era autor de sus propios textos, pues ya observaremos que la autoría del texto no es precisamente lo más esencial del género; esta definición excluía a personas tan influyentes e

---

<sup>103</sup> Definimos el estilo de la música folk aquí como aquel estilo musical que, tomando base en la música tradicional y popular, innova y experimenta, más o menos, sobre esa misma base. La música tradicional, por su lado, es aquella que se limita a la reproducción exacta de esas mismas manifestaciones o, al menos, con las menos innovaciones posibles. Luego estaría la denominación “World Music”, que va un paso más allá del folk: se trata de un género que toma sus bases de la música tradicional, pero la innova con instrumentaciones y ritmos de otras músicas populares, sin que necesariamente haya una relación directa entre ellas; y aunque un intérprete pueda basarse en una determinada música tradicional, nada le impide interpretar músicas de otras regiones o lugares del mundo.

<sup>104</sup> *Diccionario de la Lengua Española*; voz: “cantautor”.

importantes para el género como Paco Ibáñez, Xavier Ribalta y Amancio Prada, generalmente no autores de sus letras, pero sí de sus músicas. También corrige que tuvieron que ser por fuerza textos con contenido crítico: desde, aproximadamente, mediados de los años 60, cuando los grupos de pop anglosajones comenzaron a recibir la influencia de cantautores coetáneos o anteriores, sobre todo Bob Dylan, las canciones con contenido crítico o de denuncia dejaron de ser patrimonio exclusivo de cantautores y folksingers, y han sido muchos los músicos, en principio ajenos a este género, que han querido reflejar su crítica y denuncia hacia la sociedad, tratar de mandar un mensaje importante, como pudieron ser los grupos de rock anglosajones de los años 60 protestando contra la guerra de Vietnam, o los grupos británicos de punk-rock manifestando la rabia de una generación perdida en una crisis económica y unas repugnantes medidas por parte del gobierno conservador de Margaret Thatcher; y, en España, también han tenido su mensaje crítico hacia la sociedad géneros como la rumba gitana de finales de los 70, el rock urbano y el heavy metal de los años 80, entre otros; no es por lo tanto un capricho que, en el caso de España, para Antonio Gómez los verdaderos continuadores de los cantautores de los años 60 y 70 fueran los grupos de rock urbano y rock duro que estaban apareciendo por entonces<sup>105</sup>, e incluso que Julio Castejón, el líder de una de las bandas de rock urbano más influyentes como es Asfalto, definiera a su grupo y a otros como “cantautores eléctricos”<sup>106</sup>.

También abre la puerta a corregir que todo cantautor tenga que ser autor de sus composiciones, líricas o sinfónicas, pues aunque pueda ser una paradoja o una contradicción, muchos cantantes practicantes de este género no son autores de ninguno de los dos componentes de la canción: nos referimos a gentes que preferían hacer versiones de otros autores, como el grupo Nuestro Pequeño Mundo, o intérpretes solistas para quienes se hacían esas composiciones, tales como Ana Belén o Massiel.

Por otro lado, mediante la disyunción, el diccionario nos advierte que no necesariamente un cantautor tenga que tratar de temas sociales, siempre y cuando su obra tenga un importante contenido poético. De esta manera quedan incluidos otros intérpretes del género que nunca o rara vez hayan tocado la temática social, como es el caso de Mari Trini o José Luis Perales; o incluso tuvieran tendencias conservadoras, como María Ostiz, ¡y de ultra-derecha!, en el caso de que así etiquetemos al curioso partido Falange Auténtica, que reivindicaba la esencia de la primera Falange Española y la figura “regeneracionista” de un, a menudo, idealizado José Antonio Primo de Rivera, y que en su vídeo electoral del año 77, para las primeras elecciones generales tras la dictadura, un aspirante a cantautor llamado Vicente Díez aparecía cantando una canción, presumiblemente de su autoría, pero con base melódica en alguna canción republicana de la guerra civil<sup>107</sup>. Desde nuestro punto de vista, lo que realmente define a la canción de autor es el contenido poético de sus elaboraciones, más que la intencionalidad crítica, siendo lo deseable una cierta ambivalencia del texto, o al menos una tendencia a ello:

---

<sup>105</sup> “De la crisis a la renovación”; Epílogo a González Lucini (1989) II; pp. 331-342.

<sup>106</sup> Ana Pérez, *30 Minutos*: “Veteranos del rock”.

<sup>107</sup> Aun ignorando si otras formaciones más ultras tenían entre sus filas algún tipo de “trovador”, no sería de extrañar: ha habido ocasión de hablar sobre el caso, pero la verdad es que, a pesar del desprecio que hacia la figura del cantautor sentían los grupos conservadores y de ultra-derecha, lo cierto es que hubo un afán imitativo en ocasiones.



que pueda leerse como un poema y cantarse como una canción. El cantautor, sobre todo, ha de ser capaz de hacer textos inteligentes. Por esa razón, y ateniéndonos a la literalidad de la definición de la RAE, cantautor sería todo aquel que canta textos con cierta elaboración poética, preferible, pero no necesariamente, en cuanto pueden ser poemas ajenos, de su autoría; de la misma manera que “poeta” es todo aquel que hace poesía, sin consideraciones ideológicas sobre su obra, lo mismo habrá de decirse de los cantautores, de los cuales podrá decirse de algunos que hacen canción social, de otros canción poética, canción de amor, etc. Antonio Gómez es de la opinión de que la palabra cantautor tal vez encierre implicaciones algo engañosas:

Cantautor es una definición ambigua utilizada erróneamente para catalogar a cantantes de supuesto y exclusivo mensaje político y simplicidad musical. En realidad, debería referirse a cantantes que crean las propias canciones que interpretan, y, por extensión, podría aplicársele a quienes, aun no siendo autores, expresan a través de sus interpretaciones una visión coherente y personal del mundo y de la vida. Una palabra que lo resume todo para acabar no definiendo nada.<sup>108</sup>

Pero nosotros, por comodidad, emplearemos el término cantautor para referirnos a aquellos que hicieron, por lo general, canción social, aunque en algunos casos pudiera resultar un poco comercial, como también podremos utilizar canción social o incluso canción y cantante a secas. Y por eso, nuestra atención va a quedar dirigida a aquellos cantautores o grupos que explotan la intencionalidad crítica e incluso moral, alimentando esa cultura de la resistencia o de oposición de la que vamos a tratar.

Merece, no obstante, la pena enriquecer la definición que nos ofrece el Diccionario de la Lengua Española con algunas de las definiciones y características que los estudiosos han dado sobre este género. Como dijimos, todos ellos fijan su atención y analizan la importancia que como fenómeno histórico tuvo este género musical. Por ello, a parte del término más amplio de “canción de autor”, que como hemos señalado puede incluir una globalidad dispar de intérpretes –en ocasiones, en desafortunada generalidad, pero como en cualquier otro género o estilo musical–, proponen otros términos alternativos significativos como “nueva canción”, “canción antropológica y social”, “canción consciente”, “canción popular”, etc., según los principales críticos que se han ocupado de ello.

El nombre cantautor nunca ha satisfecho a estos críticos (tampoco a muchos cantautores), que lo consideran pobre en cuanto a la cobertura de todas las dimensiones que tuvo el género, pero se acaba aceptando (no obstante, no es el único género cuyo nombre no agota todas sus posibilidades). Otras calificaciones fueron éstas:

*Canción protesta* es un término engañoso y, finalmente, reduccionista. Lo cierto es que fue una denominación que se adoptó, en ciertos momentos, con algún orgullo en toda América, hasta el punto de celebrarse en Cuba un encuentro llamado “de la canción protesta”, y en Estados Unidos se habla, desde los años 50, del género *protest song*. Pero en España entraña sus complicaciones; genéticamente se empleó de modo despectivo desde la prensa afín al régimen, que durante todos aquellos años (y siguientes, en la

---

<sup>108</sup> A. Gómez: “Tres nuevos cantautores se presentan en sociedad”; *El País* (26-I-1985) (edición digital).

pervivencia de algunos de esos periodistas en los medios privados) llevó a cabo una campaña de desprestigio: se unió a ello el hecho de declarar que todos los cantautores provenían de las clases acomodadas y que gozaban de ciertos lujos debido a su actividad artística y estatus social, y, sin ningún reparo, inventarse historias sobre este estatus, por lo que, deducían tratando de enfrentarlos a ellos con la clase obrera, no tenían razón para protestar. Por esa razón, los cantautores del Estado español no aceptan nunca esta denominación, que, por otra parte, no se corresponde más que a una parte del total de su producción, aunque, a fin de cuentas, no es más que una definición inofensiva y su empleo de manera peyorativa se corresponde a ese recelo inducido por la estética conservadora de considerar como de mala calidad cualquier obra que tenga un claro contenido izquierdista.

De la misma manera, *canción política* es rechazado por las mismas razones: motivos peyorativos y reduccionismo de la temática. En estos dos términos, como vemos, se enfrentaban casi a los mismos problemas que tuvieron los poetas de los años 40 y 50, con algunos matices y las mismas contradicciones. De la misma manera que el régimen podía desprestigiar y desprestigiar a autores como Celaya o Victoriano Cremer por *hacer política desde su obra*, pero al mismo tiempo aplaudir composiciones no menos, o incluso más, políticas de los escritores oficiales, así también se comportaba con la canción. Se establece una deducción por la que una composición de contenido político izquierdista o progresista es automáticamente mala e interesada, pero si hubo un arte deliberadamente político en la España del franquismo, fue el que él defendía y propugnaba: en canción, como hemos visto en ciertas coplas; muchas de las canciones de Manolo Escobar tienen un componente conformista que no deja de ser político, así como el tema “Cántame un pasodoble español”, llena de tópicos racistas e ipso-racistas positivos, cuya letra es autoría del actor Tonny Leblanc, al que podemos ver en una película folklorista cantar unas coplas humorísticas que se cierran con la reivindicación del Peñón de Gibraltar, el cual, como ya hemos visto, también es protagonista de la canción de “José Luis y su Guitarra”..., y así, sólo refiriéndonos a la canción<sup>109</sup>. Lo cierto es que nos planteamos que sí hubo una canción protesta en España: la que practicaba el Estado, sobre todo de cara al interior; la mayoría de estas producciones que hemos citado, junto a otros temas de carácter antieuropeo y españolista, parecen emerger en momentos en los que el prestigio de España de cara al exterior sufre un revés por las actitudes y acciones del propio gobierno. Por poner un par de ejemplos más, la canción “Españolear”, interpretada por Luis Lucena (una de las más extravagantes muestras del folklorismo autárquico en la era tecnocrática) aparece en el año 69: año de gran conflictividad social y con el decreto del estado de excepción a nivel nacional, en el que esta canción aparece pareciendo querer exigir calma. Pero más explícito es el caso de la actuación de Peret en el certamen de Eurovisión del año 74: año en el que es ejecutado

---

<sup>109</sup> A propósito de esto, hemos comprobado que, como si fuera una constante, el tema del Peñón de Gibraltar aparece en la práctica totalidad de las películas humorísticas de este período, aunque no descartamos el hecho de que se tratara de una especie de comodín para burlar la censura. A todo esto, en la película *La mini tía* (Ignacio F. Iquino, 1968), se puede ver a su protagonista, Mary Santpere, hacer una simpática (por lo menos, desde la perspectiva de los años) parodia de un cantautor (probablemente Raimon), cuya canción acaba con una reivindicación sobre el Peñón, antecedida de la protesta de “los chinos maoístas y los negros camorristas”.

Puig Antich y el régimen es condenado internacionalmente por ello; a todos esos reproches, el gobierno, mediante Peret y su tema “Canta y sé feliz”, parecía responder con esta estrofa: «Si al sol no puedes tumbarte/ y en paz tomar una copa,/ decir que estás en Europa/ No sirve de ná...»<sup>110</sup>. Hasta qué punto ciertos artistas pudieron ser conscientes o no de la manipulación de la que fueron instrumento, es algo que, por ahora, no sabemos ni estamos en condiciones de abordar.

Entonces, estas dos denominaciones son comúnmente rechazadas por esas dos razones: ser peyorativas y ajenas. Más aceptación tienen términos como *canción testimonial*, el cual «alude al compromiso de los cantautores con la realidad cotidiana que el pueblo vive y experimenta»<sup>111</sup>, y *canción social*, que tuvo mejor acogida, sobre todo, porque ambas evocaban a la poesía social y testimonial que tanto influyeron en ella.

El término *nueva canción* fue, quizás, el más extendido entre la crítica y la prensa musical, además entroncaba con los movimientos latinoamericanos (nueva trova, nueva canción chilena, argentina, uruguaya, etc.). Fue ampliamente empleado por Fleury, Almazán y por varios de los cantautores. Así, desde el principio se habló de *nova cançó catalana* y, más tarde, *nueva canción castellana*, *Euskal kanta berria*, *nova canción* –o *cantiga*– *galega*, *aragonesa*, *andaluza*, *asturiana*, etc.<sup>112</sup>. Su punto de partida es doble: el primero, que se opone a la canción comercial de entonces, y, el segundo, siguiendo a José Ramón Pardo, es que se aspiraba a que fuera una canción popular, en el sentido definido por Antonio Gramsci: que el pueblo las aceptara como propias, sin imposiciones. Generalmente, para fundar un movimiento regional, nacional o lingüístico (como en el caso de la *nova cançó* y de la *nueva canción*), se necesita un nutrido grupo de intérpretes y autores que se expresen en esa lengua y/ o pertenezcan a determinadas regiones, que exploten las características culturales de esa región y, por tanto, que entronquen con sus pueblos. Como siempre, aceptando que los cantautores se mueven en el plano de la intelectualidad, las fronteras con el pueblo llano imponen sus dificultades, pero, sin temor a equivocarnos, hubo bastantes cantautores que lo consiguieron, bien por el éxito comercial, como Serrat o Víctor Manuel, o bien por una efectiva comprensión empática de la situación de ese pueblo y su plasmación en las canciones, como hicieron, por ejemplo, Labordeta, Carlos Cano y, a nivel urbano, Luis Pastor, entre muchos otros.

En ese sentido, de ahí viene otra denominación, la de *canción popular*, «por su voluntad explícita de hacerse voz de la realidad más o menos consciente que el hombre del pueblo ha vivido tanto a niveles sociales como antropológicos», ya que responde a una de sus características fundamentales,

---

<sup>110</sup> Temas éstos que con gran ironía fueron tratados por el grupo Las Madres del Cordero como parte del espectáculo teatral *Castañuela 70*. Por otro lado, sería injusto no decir que Peret recibió amenazas por parte de la extrema-izquierda para que no participara en el concurso.

<sup>111</sup> Torrego Egido, p. 43.

<sup>112</sup> Maticemos, no obstante, que no todas las nacionalidades y regiones tuvieron sus denominaciones: el hecho de que Pablo Guerrero y Luis Pastor fueran extremeños no creó una *nueva canción extremeña*; las canciones valencianas y baleares se englobaban, lingüísticamente, en la catalana; parece que no existió una *nueva canción manchega*, *leonesa* ni *murciana*. Además, los fenómenos de la *Nova Cançó* y de la *Kanta Berria* traspasaban fronteras, y podían englobar también a la canción hecha en Francia en los territorios que tienen esos lenguajes, como son los vasco-franceses Mixel Labguerrie y el dúo Pantxoa eta Peio.

«su encarnación y fidelidad con la realidad que el pueblo vive y siente en un momento determinado de su historia»<sup>113</sup>. En este sentido es necesario desvincularlo, al menos en lo que son sus intenciones, del consumo de masas, que tiende a confundirse, y a menudo interesadamente, con el término de “cultura popular”: por resumirlo, la cultura o consumo de masas es impuesta de alguna manera, mientras que la cultura popular es lo creado por el pueblo a base de adopciones y adaptaciones que hace libremente. Este concepto es especialmente defendido por Antonio Gómez<sup>114</sup>.

Álvaro Feito, por su parte, prefiere rematar el concepto llamándolo *canción popular consciente*<sup>115</sup>, no sólo en el sentido en que es una canción que desea ser incorporada a la consciencia colectiva popular, sino que además se contrapone a otro tipo de canción popular no consciente, que sería la de la música comercial, que tiende a ignorar el potencial cultural de la canción y puede llegar a *embrutecer* a la audiencia.

En principio, para González Lucini, el término que mejor se adaptó a todo lo que supuso este movimiento cultural, es el de *canción social y antropológica*:

... el intento de aproximación crítica a la vida y a la realidad del hombre y del pueblo en un momento concreto de su desarrollo y de su historia. Este concepto, así planteado, pienso que globaliza e integra el conjunto de características y formas expresivas que en el tiempo ha venido asumiendo este movimiento cultural y que en el futuro, sin duda, puede seguir desarrollando.<sup>116</sup>

En nuestra opinión, es un concepto que le aproxima a su antecesor literario, a la poesía social de los años 40 y 50, que en algún momento también fue denominada *poesía antropológica*, ya que no sólo trataba de la problemática social, sino que efectuaba una aproximación a la realidad del ser humano en lo más íntimo de su ser y de su consciencia. No obstante, en trabajos posteriores, González Lucini ha preferido optar nada más por *canción social*, traduciendo, y de manera bastante acertada, la misma problemática que tuvo la poesía social, además de por ser una canción que se hermana con su tiempo<sup>117</sup>. De esta manera, González Lucini –quien también prefiere desterrar el término “cantautor” por ser extremadamente reduccionista– acota bastante bien lo que será nuestro campo de estudio: la canción de autor social.

Poetas y cantautores que con su sensibilidad –transformada en grito de rebelión y de esperanza– lideraron por toda España el nacimiento de un nuevo movimiento o género poético-musical al que podríamos calificar de *canción social* por la conexión que mantuvo en sus planteamientos y en su desarrollo literario, con los poetas que durante la posguerra –y especialmente durante los años cincuenta y sesenta– manifestaron en sus creaciones una visión realista y una actitud crítica ante la sociedad; *poetas sociales* –calificados por Ramón de Garciasol como *alumbradores de*

<sup>113</sup> González Lucini (1989) I, p. 180.

<sup>114</sup> Antonio Gómez: “De la crisis a la renovación”, *op. cit.*, p. 332.

<sup>115</sup> Á. Feito: “Música popular consciente: defensa del pasado, aliento del futuro”, en Claudín [Coord.], pp. 9-14.

<sup>116</sup> González Lucini, *op. cit.*, p. 174.

<sup>117</sup> Apreciación que se puede hacer a lo largo de su *Crónica cantada de los silencios rotos*.

*conciencias*— que supieron proclamar y defender con sus versos la verdad, la libertad, el amor, la justicia y la solidaridad.<sup>118</sup>

Finalmente, Francisco Almazán, en un artículo para la revista *Apuntes Universitarios*, también completa el concepto de *nueva canción* en uno más englobador de todas las nuevas canciones producidas en esos años en el territorio español y en Portugal: el de *nueva canción ibérica*, término que, a la vez que engloba todos los movimientos regionales y lingüísticos, lo delimita frente a otras músicas europeas y americanas, especialmente las de raíces anglosajonas (pop, rock, jazz, etc.), por un lado, y por otro lo diferencia de la canción del género llamado *nacional-flamenquismo*<sup>119</sup>.

Como siempre, las posibles denominaciones que puedan referir cualquier género o movimiento artístico suelen quedarse cortas, en cuanto que no resumen a la perfección todas las dimensiones y posibilidades del género en cuestión. Por establecer un paralelismo con el género al que más se asemeja en música, el rock, es decir, el rock adulto que se empieza a hacer desde 1967 en adelante, por su calidad en cuanto a las letras y la seriedad con que se lleva a cabo la producción: bajo la denominación de “rock” caben una serie de estilos y subestilos tan heterogéneos como suelen ser rock clásico (años 50), folk-rock, punk-rock, rock sureño, duro, heavy metal, death metal, etc., sin contar ya con los mestizajes tales como jazz-rock, blues-rock, reggae, flamenco rock o rock andaluz. De la misma manera, la canción de autor engloba toda una serie de implicaciones imposibles de ser resumidas en una sola denominación. El término cantautor y canción de autor pueden ser unos conceptos englobadores de todas estas dimensiones, posibilidades y realidades. A parte de la polémica habitual por las denominaciones, estos críticos junto a algunos más, han querido definir las características que este movimiento cultural tuvo, y aún más, las características comunes que los distintos movimientos tuvieron entre sí, que son muchas. Veamos algunas de estas caracterizaciones por los críticos más representativos:

Fernando González Lucini, quien se ha ocupado sobre todo y muy especialmente de la dimensión humanística de los textos presentados por la canción de autor, se refiere a menudo, como decimos, a la canción de autor como “canción social y antropológica”, definición ésta que, a su modo de ver, casa mejor, por abarcar tanto la dimensión social que denuncia, como la humanista que trata de defender y de reivindicar. Para este autor, la canción de autor es una «expresión poética y musical que se encarna y se compromete radicalmente con la realidad cotidiana que el pueblo vive y experimenta». Para él, toma su fuerza de lo que llama “realidad combativa”, es decir un medio de denuncia y de presión «capaz de ir operando y, lenta pero progresivamente, una toma de conciencia popular y un cambio positivo y esperanzador de las estructuras injustas u opresoras»<sup>120</sup>, o como lo interpreta Torrego Egido:

... el combate se dirige hacia las estructuras injustas y opresoras de una vida más digna y la canción es el instrumento que, mediante la denuncia y la presión, persigue una paulatina toma de conciencia popular capaz de dirigirse a un cambio social positivo y esperanzador. (...) <sup>121</sup>

<sup>118</sup> González Lucini (2004), p. 20. La cita de Garciasol en Leopoldo de Luis, p. 275.

<sup>119</sup> En Torrego Egido, p. 43.

<sup>120</sup> González Lucini (1989) I, p. 177.

<sup>121</sup> Torrego Egido, p. 18.

Víctor Claudín, por su parte, acentúa más el carácter comprometido de la canción de autor y su relación con la sociedad, precisando su gestación en un esfuerzo espontáneo, al estar fuera, y la mayor parte de las veces marginada, de los circuitos comerciales y oficiales, y su relación activa con otros movimientos sociales y culturales de oposición. Supuso, además de desempeñar un “papel primordial” en la acción política contra la dictadura y en el esfuerzo de construir una verdadera democracia, un proyecto de ruptura con la cultura dominante, la oficial, que «propiciaba el mantenimiento de un estatus social determinado», y se hacía «con su clara intencionalidad crítica y siempre subrayando las claras muestras de disconformidad respecto al sistema cultural establecido desde el 39», «reacción ética y estética ante las charangas horteras y triunfalistas». Pero no olvida Claudín la dimensión musical del fenómeno, que también tuvo su carácter social y de ruptura, cuando muchas de sus figuras reivindicaban las músicas autóctonas españolas: «una parte del movimiento renovador pugna por revalorizar el folklore como manera de recuperar unas señas de identidad propias, dinamizando así formas auténticas de música popular», aunque, a menudo, tuvo que recurrir a modelos foráneos, como la canción francesa, la anglosajona, la portuguesa —en menor medida—, y, quizás muy especialmente, la latinoamericana<sup>122</sup>.

José Ramón Pardo, en su *El canto popular*, destaca la ambición consciente de la canción de autor por convertirse en todo un fenómeno popular; así, utilizando indistintamente los términos de *nueva canción* y de *canción popular*, hace resaltar la necesidad de que el pueblo haga suyas dichas canciones, identificándose con el tema, los significados y las intencionalidades políticas que contienen; completa todo este afán popularizador la utilización por parte de un buen número de sus intérpretes de ritmos, melodías e instrumentos autóctonos, la reivindicación lingüística y la musicalización de poetas destacados<sup>123</sup>.

Álvaro Feito, empleando el término *canción popular consciente*, define un género artístico que reúne como características la oposición política al régimen, que en cualquier caso no debe llevar a un reduccionismo de tipo político superficial, como es la denominación de “canción política”; fundamental en muchos casos es el componente reivindicativo nacional de la propia comunidad; y, finalmente, la intencionalidad cultural, pues se trata de un fenómeno que pretende incidir deliberada y directamente en la cultura popular<sup>124</sup>.

Francisco López Barrios, al examinar lo que él denomina *Nueva Canción en Castellano* —al contraponerla al fenómeno más comercial de lo que la prensa dio en llamar Nueva Canción Castellana—, incide especialmente en la dimensión lírica de los intérpretes-autores, definiéndola, esencialmente, como *una canción de texto* propia o de poetas que, de alguna manera y en algún momento, hayan tocado la problemática social. López Barrios, por su parte, plantea la doble contradicción que el género tuvo y el que tenía en el momento en el que escribía su libro. En primer lugar, la problemática del público: si bien la meta era que las canciones llegaran a un público eminentemente popular, al principio (comienzos y mediados de los años 60) su público era, por regla

---

<sup>122</sup> Claudín (1981), p. 47.

<sup>123</sup> Pardo, pp. 4-5.

<sup>124</sup> Álvaro Feito, *op. cit.*

general, un auditorio universitario, de jóvenes procedentes de las clases medias, generalmente, aunque eso paulatinamente cambió, en parte a cierta mayor difusión que la transición democrática trajo; y ahí es donde López Barrios expresa la segunda contradicción, y es que, pretendiendo ser un fenómeno de oposición a la cultura oficial y, por tanto, constituirse en parte fundamental de una cultura alternativa y popular, para llegar a ese público deseado no tiene otra que someterse a las reglas del juego capitalista y difundir su producción por los canales privados. No obstante, no es que pongamos en duda esa contradicción, pero lo cierto es que cuando muchos tuvieron ocasión por fichar por las grandes empresas, no hubo demasiados recelos ni tuvieron que renunciar a su libertad de expresión, si bien algunos sí denuncian el menosprecio al que se les sometió en alguna ocasión y la escasa difusión del producto, sobre todo a finales de los 70<sup>125</sup>.

Josep Maria Espinàs, miembro fundador de Els Setze Jutges, presenta, a su vez, las notas definitorias de la *nova cançó*, si bien son notas que se pueden aplicar a cualquier intérprete del género; son tales como los temas que presenta: los problemas concretos del hombre (“de un tiempo y de un país”, en referencia al tema de Raimon), denuncia de ciertas situaciones sociales, el amor como verdadero y auténtico sentimiento –destopicado de las canciones comerciales al uso–, autocrítica de los defectos personales y de clase, temas cotidianos como «síntomas de interés general, la naturaleza como choque y, a la vez, espejo de la propia inquietud; la conflictiva realidad de Cataluña». Respecto al lenguaje que se emplean en las canciones, lo define como discretamente poético, vivo y coloquial (que no vulgar): en definitiva, un lenguaje fácil para el oyente. La música, siendo «un vehículo de las palabras y una ayuda para recordarlas», es deliberadamente sencilla, pero confiesa que se debe especialmente a la escasez de medios técnicos y, honestamente, a la poca preparación musical de los intérpretes. Y, finalmente, como rasgo definitorio y único de la *cançó*, su función difusora de la lengua catalana<sup>126</sup>.

Manuel Vázquez Montalbán también cita su atención en la *Nova Cançó*, de la que remarca su politización; fijando su atención en el origen social de sus intérpretes y su primer público y la dificultad inicial para llegar a un público más amplio, la analiza como un hecho cultural que responde a las intenciones de un sector claramente regionalista. Montalbán atribuye al movimiento estas notas definitorias: en primer lugar, su «carácter programado», es decir, no es algo espontáneo, sino que es algo organizado, con unos objetivos claros y delimitados; un origen en la burguesía “ilustrada” catalana que, tomando como modelo la canción francesa, trata de crear canciones populares escritas en catalán, con temas y sentimentalidad contemporáneas. Y, finalmente, un público destinatario inmediato que no es otro que la misma burguesía ilustrada y el estudiantazgo universitario, si bien figuras como Raimon, Serrat o Guillermina Motta conseguirán romper la “alambrada cultural” y trascender al gran público, colocando a esta producción cultural en disposición de ser realmente popular<sup>127</sup>.

El también cantautor Ricardo Cantalapiedra, en su análisis, señala un común denominador a todas estas canciones, y «es el deseo de que las cosas

---

<sup>125</sup> F. López Barrios (1976), pp. 7-33.

<sup>126</sup> Torrego Egido, pp. 19-20.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 20.

cambien», pero también hace señalar la relación de esta canción con el folklore que, a su entender, crea dos tipos de relaciones: aquella que adopta una actitud «arqueológica» (como podía ser la de Joaquín Díaz), y la que utiliza las «raíces musicales y literarias para adaptarlas a nuestra distinta manera de vivir», y los ejemplos de esta tendencia serían muy largos, pues para Cantalapiedra la canción de autor defiende esta postura<sup>128</sup>.

El crítico Jean Jacques Fleury, en su introducción a su extenso cancionero, prefiere señalar el carácter concientizador de esta canción al expresar «... al hablar de Nueva Canción quisiera fundamentalmente limitarme a la canción que pretende, con pocos medios, oponerse a la canción embrutecedora y enajenadora difundida, con muchos medios, por quienes tienen interés en ello (...)»<sup>129</sup>. Para este autor, la relación entre este género y la poesía es plenamente directa y hasta genealógica:

Celaya deseaba, buscaba una poesía popular, al servicio del pueblo y que, gracias a la transmisión oral, pudiera tocar el público más amplio posible. Para mí este tipo de poesía se realiza, en cierta medida, con la Nueva Canción. A continuación aparecen las funciones propias de esa poesía: participar en la lucha cotidiana para la libertad política y la justicia social, ayudar a la creación de una nueva cultura, acompañar la toma de conciencia social y política de una toma de conciencia estética y contribuir a la recuperación de la identidad lingüística y cultural, y por tanto de la 'dignidad' de cada una de las Españas.<sup>130</sup>

Finalmente, Antonio Gómez –periodista, locutor, crítico musical, letrista y productor de varios discos de la canción de autor–, quien ofrece quizás un análisis más centrado en la dimensión del fenómeno como género musical, insiste en la pertenencia del género de la canción de autor española a un movimiento mucho más amplio y universal, y la define de esta manera:

... vocación de ser un género musical con entidad estética propia y diferenciada, con un componente estético fruto de una evolución de formas musicales preexistentes, que ofrezca una visión adulta y compleja del mundo que la rodea, del cual pretende ser expresión artística, interpretación de la vida y de la realidad desde la óptica personal de cada creador. Es decir, aproximadamente lo mismo que pretende cualquier otra forma de arte.<sup>131</sup>

Y, al igual que cualquier otra forma de arte, puede constituir un buen medio para comprender la historia, para tener un conocimiento más profundo del tiempo en el que se desarrolló, llegando estas canciones a ser una «guía insustituible» para un estudio social y antropológico de la España del tardofranquismo. Gómez declara también, como veremos, que es un género particular, fruto de la síntesis de la música y la poesía, sin llegar a ser subsidiaria de ninguna de ellas. Finalmente, para él, el cantautor es «un creador e intérprete de canciones que, utilizando los más diversos soportes musicales, desde la recuperación folklórica más o menos heterodoxa hasta el rock y sus derivados estéticos e instrumentales, pretende ofrecer a través de

---

<sup>128</sup> *Psicoanálisis de la canción popular de hoy* (Promoción Popular Cristiana, Madrid, 1970); *apud* Torrego Egido, p. 21.

<sup>129</sup> Jean-Jacques Fleury I, p. 11.

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>131</sup> A. Gómez, «De la crisis a la renovación», *op. cit.*, p. 331.



las canciones una concepción adulta, compleja y personal del mundo y de la vida»<sup>132</sup>. Aunque, no exclusivamente, para Antonio Gómez, intencionalidad política y dimensión artística han de guardar una relación, cuanto menos, equilibrada.

Nótese que ninguno de estos críticos se ha referido a la canción de autor como “canción protesta” o “canción política”, aunque en alguna ocasión, como en el caso de González Lucini, se haya referido a ella como “canción social”. Las razones se encuentran en sus mismos estudios. No se trata de ocultar que hubo intencionalidad política y protesta en muchas de las canciones; sin embargo, el empleo de estos dos términos lleva a un reduccionismo inconsecuente que oculta cualquier otra dimensión que tuvo o pudiera tener. De todas maneras, venciendo los prejuicios que vienen impuestos por la hegemonía cultural, generalmente de carácter conservador, por el que una obra de arte con intencionalidad política es ya, por ello, una obra de mala calidad, no hay más motivo para no aceptar estos dos términos que el del reduccionismo al que llevan. Sin embargo, como veremos más abajo, la canción de autor puede reclamar para sí el título de canción política con bastante razón y orgullo.

De esta manera, ya tenemos perfiladas las características definitorias de este género musical: un género que busca contribuir y enriquecer la cultura popular, que plantea una ruptura y una abierta oposición, tanto política como estética, frente a la cultura oficial; que trata de dignificar desde una dimensión solidaria a los distintos pueblos y lenguas del Estado español y, en definitiva, formar una conciencia moral y crítica frente a la sociedad y su problemática temporal. Ahora vamos a observar sus notas características en cuanto género musical y literario a la vez.

### ***¿Un género literario?***

Particularmente, somos especialmente partidarios de la codificación que Antonio Gómez hace en su análisis, que sitúa a la canción de autor española dentro de un movimiento más amplio, internacional y universal, que recibió influencias de otras canciones como la estadounidense, tanto la de los años 40 y 50 como la de los años 60 a 70; la francesa, surgida tras la posguerra; la latinoamericana y la portuguesa (aunque en menor medida y ya en un periodo más avanzado). Y así es: la canción de autor española era la manifestación de un fenómeno de arte crítico que, siendo heredero de ciertas tradiciones seculares, apareció por diferentes partes del mundo más o menos tras la II Guerra Mundial, que tuvo sus pioneros en los folkloristas estadounidenses, como Pete Seeger, Woody Guthrie o Malvina Reynolds; en los *chansoniers* francófonos como el francés Georges Brassens, el belga Jacques Brel o el monegasco Léo Ferré, sin olvidar a la gran Edith Piaf; en los cantores portugueses como José Afonso; en la gran canción latinoamericana que hundía sus raíces en la tradición musical popular, con gente como Violeta Parra, Carlos Puebla o Atahualpa Yupanqui; y otras personalidades importantes e influyentes, como pueden ser el griego Mikis Theodorakis, el “greco-francés” Georges Moustaki, la cantante afroamericana Nina Simone o la haitiana Martha Jean-Claude; un movimiento que desembocó en los años 60 en nuevos creadores por todo el mundo: Bob Dylan (EE. UU), Donovan (Escocia, Reino

---

<sup>132</sup> *Ibíd.*, 331-333.

Unido), Daniel Viglietti (Uruguay), Mercedes Sosa (Argentina), Silvio Rodríguez (Cuba), Leonard Cohen (Canadá), Víctor Jara (Chile), Jean Ferrat (Francia), Luís Cília (Portugal), Ivan Della Mea (Italia), Christy Moore (Irlanda), Maria Farantouri (Grecia), Zülfü Livaneli (Turquía), Wolf Biermann (Alemania), Miriam Makeba (Sudáfrica), Mariem Hassan (Sahara)..., y también en España, de donde destacamos por el momento el nombre de, si no el primero (como apreciaremos), si uno de sus más claros precursores: Paco Ibáñez.

Pero, como género musical, decimos, tiene su peculiaridad, y más aún, por lo menos, la canción que se elaboró en Francia, Latinoamérica, Portugal y España<sup>133</sup>, ya que no sólo se trataba de hacer un texto medianamente inteligente y que fuera poético, sino que se llega a musicalizar las obras de poetas. Por regla general, eran poetas comprometidos, tanto de los ya clásicos como de los coetáneos, cerrando el círculo de su vinculación con la cultura. Esto tiene dos implicaciones. La primera es que se consigue un verdadero acercamiento de la poesía hacia el pueblo, pues, aunque el público fue cambiante a lo largo de su historia, mucha gente que de otra manera no hubiera podido hacerlo, tuvo acceso a productos realmente culturales. El éxito de ventas de los monográficos de Serrat sobre Antonio Machado, Miguel Hernández o Joan Salvat-Papasseit, constituye un excelente ejemplo, sin desmerecer, por supuesto, otras elaboraciones quizás menos conocidas a niveles masivos, y siempre reconociendo en Paco Ibáñez al precursor de una manera de hacer música que a la vez fuera crítica y cultural mediante la musicalización de poetas de todos los tiempos. Además, muchos de ellos rescatan poetas que, por su condición marginal o por escribir en una lengua no castellana, estaban relegados al ámbito meramente académico: son los casos de Raimon, quizás influido por Ibáñez, que musicaliza poemas de la *Renaixença* catalana y otros del siglo XV y XVI, como Ausiàs March, Jordi de Sant Jordi, Roís de Corella o Joan Timoneda; Oskorri, que musicalizan los poemas del primer escritor conocido en lengua vasca: Bernat Dechepare (o Beñat Etxepare)<sup>134</sup>; y Miro Casabella, que recupera una *Cantiga de escarnho e mal dizer* del rey Alfonso X<sup>135</sup>.

La segunda es que hace de la canción de autor, además de un género musical, uno literario, tan peculiar como lo es en cuanto género musical. En cierto sentido, y cerrando una tradición de siglos, con la adaptación musical de algunos poemas –no siempre ni necesariamente con sentido socio-político– o con la elaboración de unas letras absolutamente poéticas, la canción de autor llega a constituirse en un género literario cuya peculiaridad es que es cantado y no meramente leído y recitado, de la misma manera que en la Edad Media el Mester de Juglaría se cantaba. No obstante, duramente se le reconoce esta peculiaridad, si bien desde hace bastante tiempo a muchos de sus intérpretes se les tiene la consideración de ser poetas, tanto como escritores de sus

---

<sup>133</sup> En general, en toda la canción de autor universal se echa mano de vez en cuando a las obras de poetas diversos, pero es sobre todo en estos cuatro casos donde esta característica es más marcada. La canción estadounidense, por ejemplo, parece más basarse en los textos escritos por el propio intérprete; algún caso, que no el único, puede ser “The bells of Rhymney”, una canción de Pete Seeger sobre el poema del poeta galés Idris Davies, o varias producciones de Joan Baez.

<sup>134</sup> *Mosen Bernat Etxepare*, 1977. Bernat Dechepare (c. 1480-1545), sacerdote vasco-francés, es el primer autor conocido íntegramente en lengua vasca, con su obra, paradójicamente titulada en latín, *Linguae Vasconum Primitiae*.

<sup>135</sup> *Miro canta Cantigas de escarnho e mal dizer* (EP), 1969.

poemarios como letristas de sus canciones, y de ser forjadores de cultura y no “simples” personas del espectáculo. Pero rara vez el mundo académico y el libresco les ha rendido tal honor cuando tratan de, y sólo de, literatura. Bien es cierto, sin embargo, que el disco de Serrat sobre Machado llegó a ser citado en los libros de texto de la educación primaria, así como las canciones de Paco Ibáñez (que aún utilizan muchos profesores de literatura), o que los comentaristas de algunos poemarios sí han declarado el hecho de que tal o cual cantautor hubiera musicalizado los poemas que ahí se presentan.

Quizás el problema de fondo es que, aunque el público de la canción de autor, ya en su apogeo hacia mediados de los 70, fue inmenso, en el sentido en que podía abarcar a personas de un amplio espectro tanto social como generacional –ya que resultaba conmovedor ver en las escasas grabaciones visuales que se conservan de directos de esa época, a ancianos obreros y campesinos, o excombatientes del ejército republicano, emocionarse con el mensaje que transmitían muchos cantautores, herederos agradecidos de aquéllos en muchos casos–, si bien no de forma proporcional, era una manifestación, como cualquier tipo de música contemporánea, juvenil, y por tanto algo menos digna de consideración. Pero también es verdad que, ya en su día, estos cantantes y compositores recibían el aplauso y el reconocimiento de varios intelectuales, tales como el historiador Manuel Tuñón de Lara, los catedráticos Enrique Tierno Galván, Carlos Castilla, Agustín García Calvo y José Luis Aranguren; varios folkloristas, como José María Moreno Galván y Francisco Almazán y, por supuesto, el reconocimiento explícito de los poetas a los que musicalizaban: véase la dedicatoria del poeta catalán Salvador Espriu a Raimon, encabezando su poema “Inici de càntic en el temple”, que rezaba «*A Raimon, amb el meu agraït aplaudiment*»; también le dedicaría unos versos a Raimon, Gabriel Celaya (“A Raimon”), mientras complacido cedía los suyos a Paco Ibáñez, o los versos que Rafael Alberti dedicó respectivamente a Manuel Gerena y a José Menese, entre otras manifestaciones de colaboración. En muchas ocasiones, todos estos intelectuales escribirían reseñas en las ediciones de los discos de estos cantantes –ediciones que en ocasiones se cuidaban tanto como la de un libro, y en las que podemos señalar a Carlos Álvarez reseñando los discos de Luis Pastor y Elisa Serna, a Carlos Castilla (Elisa Serna también), o a Manuel Tuñón de Lara haciendo lo mismo con José Menese y en el primer LP de Labordeta–, cuando no incluso llegando a intervenir en las grabaciones de las canciones (por ejemplo, Carlos Álvarez prestando su voz en la grabación de su poema “Estamos tan cerca de mañana” por Elisa Serna, o Juan de Loxa en su “Es urgente” por el grupo Aguaviva); o interviniendo de otra manera: en ocasiones Gabriel Aresti y Celso Emilio Ferreiro escribieron letras para que las cantaran Oskorri y Xulio Formoso, respectivamente: Ferreiro llega incluso a aparecer en el disco de Xulio Formoso tocando el *pandeiro* en el tema de éste “Pandeirada ao Che”. O incluso de manera más técnica, con Jesús López Pacheco grabando con un magnetofón en su casa las canciones que Chicho Sánchez Ferlosio habría de editar en Suecia, y la producción de Caballero Bonald de los discos, entre otros, de Maria del Mar Bonet. Hechos que demuestran, como tendremos ocasión de comprobar, una estrecha y recíproca colaboración entre estos cantantes y aquellos escritores, amén de otras personalidades de la cultura.

De esta manera, tenemos un género híbrido que, en lo musical, se diferencia por la calidad de sus letras y no por sus ritmos; y en lo literario es

precisamente al contrario: su peculiaridad radica en que se cantan los poemas. Algo que incluso responde al deseo de algunos de los grandes poetas, como Antonio Machado, Miguel Hernández o Federico García Lorca, al ahondar en las formas de los cantes populares: de los romances, de las coplas y de los palos flamencos; el que esos poemas, especialmente en el caso de la obra de Machado *Nuevas canciones* (1924) y *Cancionero apócrifo* (1902-1939), en los que el espíritu en la elaboración de algunos de los poemas era que pareciesen canciones populares inventadas por algún anónimo cantor; o incluso el disco que García Lorca grabó junto a la cantante Encarnación López Júlvez “La Argentinista”, interpretando las canciones populares que el poeta había recopilado; o las canciones revolucionarias que Hernández escribió en colaboración con Lan Adomian. El reconocimiento como género literario llega de manos de Gabriel Celaya, quien a principios de los 60, tras observar el éxito de los intérpretes de la *nova cançó*, llega a alabar esta dimensión oral de la poesía en la canción de autor, y hasta a “declararle la guerra” al invento de Gutenberg como prisión de la fuerza de las palabras.

Ateniéndonos a la canción como fenómeno genérico y, además, en su génesis, observamos que tratar de establecer un género de canción, o incluso cualquier género, como género literario también, no es en absoluto gratuito, mucho menos si observamos otras manifestaciones de épocas pasadas, que veremos a continuación, en las que oralidad y musicalidad se compenetraban creando una serie de géneros quizás más literarios que musicales. Tal como sostiene Luis Torrego Egido:

Las canciones son un producto resultante del cruce entre la cultura oral y la cultura escrita. Es una de las múltiples manifestaciones en las que se ve que la oralidad y la cultura escrita siguen estando entrelazadas en nuestra sociedad. Entre ellas hay una relación de tensión creativa recíproca, aunque históricamente, las sociedades con cultura escrita han surgido de la tradición oral y, en una perspectiva individual, la cultura escrita parece superpuesta a una oralidad en la que nacimos y que aún gobierna parte de las interacciones normales de la vida cotidiana.<sup>136</sup>

No se trata de otra cosa que de un legado de siglos, si consideramos que la poesía más primitiva era cantada: rapsodas griegos, escaldos vikingos y bardos celtas; si consideramos las epopeyas y los cantares de gesta, el Mester de Juglaría y hasta el de Clerecía (del que la canción de autor recoge, como hace destacar Luis Torrego Egido, cierta actitud pedagógica moral), las cantigas de amigo, las de Nuestra Señora, los trovadores catalanes y occitanos, etc. Sin olvidar a los anónimos cantantes y autores populares y anónimos, de entre los que destacan los anónimos cantaos flamencos del pueblo, los *bertsolaris*<sup>137</sup> vascos, o a las coplas de ciego<sup>138</sup>: canciones que cantaban los ciegos por las calles de los pueblos para ganar algún dinero y que

---

<sup>136</sup> Torrego Egido, pp. 78-79.

<sup>137</sup> El *bertsolari*, que en vasco significa “el que hace estrofas” (V. *bertso*: estrofa) es un cantor popular de la tradición vasca que, en una especie de duelo con otro *bertsolari*, improvisa letras sobre una melodía, ciñéndose a una métrica, estableciendo ambos un diálogo cantado.

<sup>138</sup> Precisamente, en 1983 Luis Pastor editaba un disco titulado *Coplas del ciego*, y eran canciones en las que, imitando la estructura de éstas, tal como lo hacían los cantores ciegos hasta el siglo pasado, hablaba de la actualidad en tono crítico. Otros en recoger esta tradición fueron el grupo de folk gallego Fuxan os Ventos y el intérprete de poetas Amancio Prada, en cuya discografía abundan muestras de los cantares de ciego gallegos tradicionales.

hablaban de varias cosas, como podían ser una crítica a la sociedad, un drama familiar o un crimen terrible acaecido no hacía demasiado tiempo<sup>139</sup>. Una tradición, la de la poesía cantada y la de la canción crítica, que se diversifica por todo el mundo dando lugar a diversos fenómenos, como los payadores anarquistas argentinos y uruguayos, tales como Martín Castro (Argentina) y Carlos Molina (Uruguay), o los cantantes sindicalistas estadounidenses como Jim Garland, Aunt Molly Jackson, Ella Mae Wiggins y el héroe sindical Joe Hill: verdaderos precursores de la canción de autor contemporánea. En España los cantautores tienen precedentes, de los cuales hay uno más claro y directo: ésa es la figura del poeta, *bertsolari* y músico vasco Joxe María Iparragirre (1820-1881), autor del himno nacionalista vasco “Gernikako Arbola”. Más tarde, antes y durante la guerra civil, se dio el caso de que muchos autores unieron sus esfuerzos a los de compositores como Óscar Esplá o Rodolfo Halffter, dando lugar a un tipo de composiciones que tenían por destino ser conocidas y cantadas por el pueblo. Había himnos de batalla, como “Las compañías de acero” (letra de Luis de Tapia y música de Carlos Palacio); homenajes a los héroes de la resistencia, como “Madrid y su heroico defensor” (de Pascual Pla y Beltrán y música de Lan Adomian), dedicada al general Miaja; o incluso verdaderas confesiones y meditaciones sobre la condición humana, como aquel desgarrador “La guerra, madre: la guerra”, de Miguel Hernández con música del brigadista Lan Adomian. Otras fueron compuestas antes de la guerra civil, escritas con una clara y deliberada intención política en los años 35 y 36, cuando los intelectuales colaboraban activamente en la conformación del Frente Popular y se constituía la sección española de la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura y la Alianza de Intelectuales Antifascistas; una de ellas, por ejemplo, es una composición escrita por Rafael Alberti y compuesta por Jesús Villatero, que abogaba por la liberación del dirigente comunista alemán Ernst Thälmann y por la derrota del nazismo. Y, por si esto no bastara, hará falta recordar que, en pleno auge de las revoluciones liberales del siglo XIX, el gran compositor Ludwig van Beethoven ponía como letra a su “Novena Sinfonía en RE Menor, Op. 125” precisamente un poema de Friedrich von Schiller titulado “Oda a la alegría”.

Sin embargo, aunque estas precisiones son acertadas, no debemos de perder de vista el hecho de que, aunque pueda ser considerado un género literario (“de arte menor”, si se quiere), la canción de autor es, ante todo, un género musical y que, a pesar de algunas ingenuidades iniciales, los propios cantautores no se consideraron casi nunca como algo más que músicos, aunque peculiares, en el sentido de que tomaban voluntariamente una responsabilidad ante la sociedad. No obstante, una de las notas constantes que estará presente a lo largo de este trabajo es la de sus conexiones con las anteriores culturas para la resistencia: coincidencias que no son pocas.

---

<sup>139</sup> De suerte también que, durante la guerra civil, los editores de la revista *El Mono Azul* dieran a estos ciegos muchos de aquellos romances antifascistas para ser cantados en los pueblos y en las calles de Madrid.

### ***Coincidencias con los movimientos artísticos anteriores: el peso de una responsabilidad heredada***

Con esto queda demostrado que, aunque fuera sin pretenderlo realmente, la canción de autor, tanto a nivel internacional como en su manifestación en la cultura española, es heredera tanto de una cultura secular, literaria y musical, como de un movimiento que pretendía no sólo criticar y denunciar las injusticias sociales, sino también, en la medida en que ello fuera posible, contribuir al cambio de las cosas; y, dicho sea de paso, también aquel movimiento crítico de los intelectuales del 98, de los poetas republicanos y de los poetas de la posguerra, pertenecía a un fenómeno más amplio, internacional y universal.

Precisamente, ésta es otra identificación tradicional que podemos hacer de la canción de autor como heredera de unos movimientos que eran tan artísticos como sociales: también la literatura comprometida española de los años 30 era la expresión de un fenómeno mucho más amplio, internacional y universal, que no contribuyó a crear en un principio –incluso había un cierto complejo de culpa por ir a la zaga–, pero que con el gran valor estético y talento literario de nuestros escritores, unidos a circunstancias socio-políticas difíciles y nada deseables, se convirtió en uno de los ejemplos más bellos y claros del arte comprometido, y aun del arte al servicio del pueblo. Éste también fue el caso de la canción de autor española, cuyas producciones son valoradas por personas de todo el mundo y aún se utilizan algunas de ellas en las ocasiones en las que se las requiere: a día de hoy, hay revoluciones populares o movimientos reivindicativos en todo el mundo que emplean como himno de batalla canciones de Lluís Llach o de Labordeta.

En aquella década de los años 30, los escritores con inquietudes sociales se reunieron en varios congresos que dejaban las precisiones literarias atrás para centrarse en la problemática social y plantear las posibilidades de una revolución mundial. En el caso de los cantautores no fue esta característica tan marcada, pero sí participó de una especie de internacional de la canción, e incluso de unidad ibérica de la canción; varios de ellos participaron en festivales de la canción comprometida: Raimon tocó en Cuba, en el festival de la Canción Protesta de la Casa de las Américas, en Varadero (Cuba), en 1967, junto a cantantes de todo el mundo, mientras que Benedicto, Manuel Gerena, Labordeta y otros se codeaban con Pete Seeger en Italia, en el concierto-homenaje en honor de Víctor Jara (que se instituiría en un importante festival anual de la canción de autor)... Mientras que en España, incluso a partir –o mejor, sobre todo– de 1975, sus recitales eran prohibidos, censurados y menospreciados, estos cantantes participaban en conciertos individuales o en recitales multitudinarios en el extranjero ante emigrantes españoles y público autóctono con cierto éxito. El caso más célebre, como veremos algo más abajo, fue el de Joan Manuel Serrat, quien, gozando de cierto éxito en Latinoamérica, aprovechó la prohibición de volver a España en 1975 para afianzarlo.

En España, como decíamos, se realizaron algunos festivales o recitales multitudinarios con un cierto espíritu de hermanamiento, ya no “español” en un sentido de ciudadanía del término, sino ibérico –en donde creemos rastrear las huellas del iberismo de Celaya o la invocación al Sefarad sefardí de Espriu: denominaciones que muchos poetas adoptaron para contraponerlas a la más denostada y con matices reaccionarios y fascistoides, así como de pretensión

colonizadora e imperialista, de “España”—: festivales como La Trovada dels Pobles en Valencia o el Festival de los Pueblos Ibéricos en Madrid, en los que se demostraba la solidaridad entre todos los pueblos de España y se reivindicaba el derecho de autonomía, cuando no el de independencia o autodeterminación; festivales en los que participaba, al menos, un cantante de cada pueblo (general y aproximadamente —véase la nota sobre existencia o no de “nuevas canciones” regionales—, de las actuales autonomías), pero también cantantes y músicos de Portugal y de Latinoamérica<sup>140</sup>, forjando esa verdadera hermandad ibérica.

Pero el principal aspecto que heredan los cantautores de estos movimientos literarios que les precedieron y que les influyeron fue la capacidad crítica y de denuncia hacia los elementos injustos de una sociedad. Podríamos repetir una pregunta estéril acerca de las motivaciones: ¿eran contestatarios metidos a músicos, o músicos metidos a contestatarios? Realmente, la pregunta podría resultar medianamente ofensiva, aunque no del todo. Es cierto que lo que les mueve a muchos de ellos a hacer música, influidos por la canción latinoamericana o incluso la estadounidense, es el ansia de denunciar los abusos de una sociedad, mientras que otros realmente son movidos por la música y, más tarde, deciden emplearla, de un modo más efectivo, para denunciar y criticar la sociedad, como es el caso de Lluís Llach.

Muchos de los problemas, dilemas y polémicas que atravesó la literatura comprometida son extrapolables a la canción de autor, y se puede hacer un seguimiento de su evolución que, al igual que ocurre con los poetas, arranca desde posturas más o menos ingenuas hasta las obras de plenitud y de madurez. Las primeras grabaciones (1962-1968) poseen una notable desnudez, cuando no rudimentariedad musical, que responde a dos realidades: una, el deseo de que la música no distraiga del contenido del mensaje; y otra, más desromantizadora, pero más cierta, como sus intérpretes admiten honestamente, la todavía inmadurez musical. La simplicidad de las letras responden a las dos mismas realidades, como en varias ocasiones han confesado Espinàs o Antonio Gómez, por lo que a menudo se recurría a los textos de los poetas. Si bien es cierto que ese recurrir a la poesía no era otra cosa que el tapar las deficiencias de unos letristas noveles y probablemente desorientados, fue, no obstante, el comienzo para realizar una encomiable labor de culturalización de la sociedad, del pueblo si se quiere, que fue bastante beneficiosa, pues, si por un lado, por ser vías que estaban menos sujetas a la censura que la actividad editorial (que no libres absolutamente), y por otro, que era material de muy difícil acceso para la mayoría de la población, también constituyó un excelente vehículo para conocer otras literaturas en las demás lenguas: gracias a las canciones sobre poemas de autores catalanes que hizo Raimon, por ejemplo, el público castellano pudo conocer el nombre de

---

<sup>140</sup> Hacia 1975 ya vivían en España un buen número de cantautores y músicos latinoamericanos que habían dejado Chile, Uruguay y Argentina por la represión naciente y brutal que ya reinaba en sus países. Algunos de ellos eran Olga Manzano y Manuel Picón, Claudina y Alberto Gambino, Rafael Amor (desde Argentina), Quintín Cabrera (Uruguay), etc. No deja de ser casi paradójico que, con el abrigo de los compañeros españoles, la convulsa y aún no tan libre España de finales de los 70 les pareciera un refugio frente a sus países de origen. Por su parte, los argentinos Carlos Montero y Alberto Cortez vivían en España desde finales de los 60 por cuestiones profesionales. Respeto a la mayoría de los chilenos, quizás por lo “temprano” que tuvo el golpe de Estado de Pinochet, prefirieron Francia como hogar del exilio.

poetas tan importantes como Espriu o Ausiàs March, y lo mismo pasaba con las musicalizaciones de Celso Emilio Ferreiro, Gabriel Aresti, etc.

Ya a principios de los 70, tanto por el aprendizaje como por las influencias extranjeras, los estilos se depuran más: tanto la música como la letra aparecen mejor arregladas, y hasta las musicalizaciones de poemas dejan de considerarse simples acompañamientos de guitarra para tal o cual poema, y se interpreta su sentido. En esto cabe destacar la labor de productores y arregladores tales como Manolo Díaz, Antonio Gómez, Carlos Montero, Alberto Gambino, José Manuel Caballero Bonald o Gonzalo García Pelayo. Como veremos un poco más adelante, también la influencia de la música extranjera contemporánea tuvo bastante que ver en la consideración que el cantautor, grupo o colectivo tomara sobre su obra, fueran las inventivas de Bob Dylan, o del folk-rock británico que tanto influyó en grupos como Oskorri (Pentangle, Fairport Convention, etc.), o de la madurez de la música pop, ya conocida como rock, a finales de los 60. Si bien muchos de ellos optaron por una semi-desnudez sinfónica, es notable el cuidado que se toma respecto a la composición y los arreglos de una canción y la producción de un disco.

A mediados y finales de los 70, coincidiendo con la muerte del dictador y con el comienzo de la transición democrática, se aumenta considerablemente el número de cantautores y de grupos que sacan discos al mercado (entiéndase que un músico cualquiera no comienza su carrera realmente con la publicación de su primer disco); muchas de las grandes discográficas fichan a intérpretes de este género. Nos dice Antonio Gómez:

Aunque el estallido de la canción a la muerte de Franco fue generalizado, en realidad ya antes había varios cantautores que grababan en casas comerciales. Movieplay no se dedicaba especialmente para la canción de autor, ya existía y era una discográfica importante, española, pero importante, y en ella grabaron Adolfo Celdrán, Almas Humildes, Patxi Andión, Joaquín Díaz o Nuestro Pequeño Mundo. Aparte de Raimon, Quico [*Pi de la Serra*] y Ovidi en Discophon, Hilario Camacho y María del Mar Bonet grabaron en CFE (Compañía Fonografica Española, el sello de Alain Milahud), todo el Serrat en castellano se editó en Ariola, los discos de Paco Ibáñez los distribuía en España Philips, Lourdes Irujo grabó sus primeros trabajos en BELTER, Pablo Guerrero, Vainica Doble o Aguaviva en Acción (sello de la cadena SER que dirigía Manolo Díaz), y aún debe haber alguno más.<sup>141</sup>

En 1977 la edición de discos de este género es ingente; Fernando González Lucini ha contabilizado en unas tablas estadísticas que, desde el año 1969 hasta 1977, la producción y edición de este tipo de discos fue en aumento progresivo, siendo el año más álgido el de 1977, en el que se pasan de los 83 discos publicados del año anterior a los 108, lo cual supone una media de nueve discos al mes (aunque algunos con canciones anteriormente denegadas

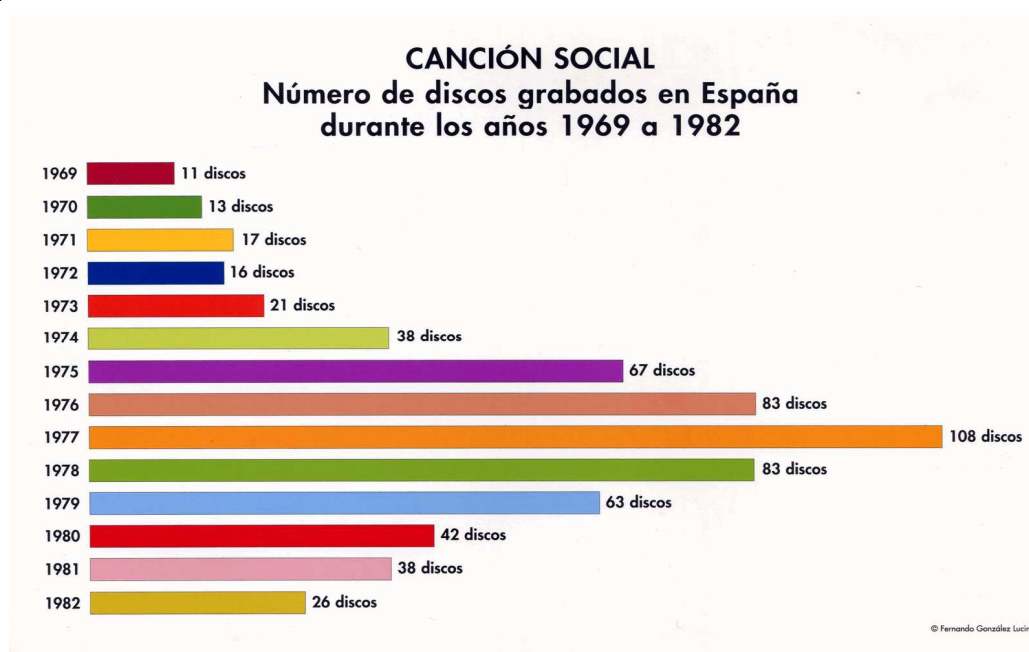
---

<sup>141</sup> Anotación a nuestro primer borrador. Antonio Gómez colaboró en el sello Gong de Movieplay, fundado por Gonzalo García-Pelayo. Sin embargo, en los inicios, muy pocos cantautores habían grabado en grandes casas; podemos citar a Víctor Manuel (Sonny), Patxi Andión (Philips) y Luis Eduardo Aute (RCA). El resto lo hizo en las discográficas más modestas que se abrieron para este género exclusivamente, como la catalana Edigsa y sus filiales vasca y gallega, o la madrileña EDUMSA, cuando no en la extranjera Le Chant Du Monde, que llevaba por subtítulo “Le nouveau chansonnier international” y que, como la Folkways estadounidense, se dedicó a grabar a artistas comprometidos y músicas folklóricas de todo el mundo.



o censuradas y con versiones nuevas, es decir, originales)<sup>142</sup>. Pero, a partir del año siguiente, en que la cifra baja de nuevo a los 83 de 1976, se asiste a un periodo de decrecimiento progresivo que culmina en los años 81 y 82, con un descenso que se contabiliza en prácticamente el mismo número de discos editados en 1973 y 1974 con la censura operante. Nótese que estas fechas coinciden casi plenamente con la progresiva reinstauración de la democracia.

Con el fichaje de estos intérpretes revolucionarios y/ o críticos por parte de las multinacionales, algún autor llega a considerar la existencia de un tipo de contradicción: participar del mismo sistema, el capitalista, que ellos critican y atacan abiertamente, aunque, en realidad, dicha contradicción no llegó a darse tanto, y los cantautores y grupos, quitando casos puntuales –en los que, conviene aclarar, el intérprete salvaguardó sus principios incluso a cambio de perder valiosas oportunidades–, no tuvieron sus principios en entredicho en el fondo.



Cortesía del autor

Quizás haya quien pueda objetar que a los cantautores el régimen les permitió mucho más que a cualquier otro campo de cultura. Podría ser relativamente cierto si no observáramos, por ejemplo, que muchos de los poemas que no les dejaban cantar en un determinado recital o a los que se impedía su difusión radiofónica, eran textos que se podían encontrar en principio sin ningún problema en dichos libros. Hay que entender que la etapa de la dictadura que arranca desde, aproximadamente, 1962 a 1965, no es la dictadura de los años 50, ni mucho menos la de los años 30 y 40. El desarrollismo y la apertura al exterior que arranca desde los 50, con el reconocimiento de los Estados Unidos y las Naciones Unidas, y la entrada de España en los diversos organismos internacionales occidentales, provoca ciertas liberalizaciones y relajamientos en la política interior, sin que dejen de perseguirse las actividades subversivas y demás. Cuando aparecieron los primeros cantautores de la *Nova cançó*, seguramente no se les tomó

<sup>142</sup> La tabla estadística, junto a otras, y su análisis, pueden consultarse, además de en esta sección, en González Lucini (1998), pp. 223-228.

demasiado en serio, por cuanto parecían actuar para un público muy reducido y en un ámbito lingüístico restringido, aunque amplio; pero cuando empiezan a trascender a nivel nacional, cuando Raimon, conjuntamente con Salomé, se alza con la victoria en el V Festival de la Canción Mediterránea con una canción comercial, pero en catalán, y cuando surgen otros colectivos, es cuando el régimen reacciona negativamente, y no solamente porque el mensaje, virtualmente, fuera de oposición y de crítica hacia el régimen en muchos de sus aspectos y dimensiones: es porque también traían esa cultura que, coetánea o pasada, el régimen había desterrado, bien literalmente, o bien al silencio y al inmovilismo de la editorial o de los círculos de entendidos y académicos, cuando no manipulado descaradamente, castrando su potencial crítico y popular. Por ejemplo, la *nova cançó*: desde finales de los 50 hubo una cierta recuperación de la cultura catalana, con publicación de libros y revistas, y la fundación de instituciones como el Omnium Cultural o el Institut d'Estudis Catalans, empresas toleradas e incluso subvencionadas (aquellas contradicciones del régimen con las *culturas vernáculos*, que seguramente respondían al interés de estar a bien con el clero y con los poderosos industriales catalanes) cuyos actos, al fin y al cabo, se quedaban en los círculos académicos; pero la *nova cançó*, con la popularidad y el alcance masivo del disco sencillo y la radiodifusión, difundía a niveles populares todas esas propuestas culturales, y además con ánimo de que trascendieran a la población, y no sólo a la catalana-parlante, como se ve. Lo mismo ocurría con otros colectivos, bien con idiomas autóctonos o bien en castellano: bastante había tenido el régimen con cuidarse de que el nombre de Antonio Machado no apareciera demasiado en publicaciones, y ahora afrontaba que cualquier persona podía escuchar sus poemas en la musicalización de un cantautor. Los cantautores sufrieron el mismo castigo por tratar de llevar cultura a las masas, por sacarla de los círculos cerrados intelectuales, por hacer de la cultura, y aún de la cultura que consideraban más perniciosa, una cosa pública, al alcance de todos; castigos que compartieron con instituciones y asociaciones no gubernamentales que, de alguna manera, se dedicaban a impartir cultura a niveles populares, como fue el caso del Club de Amigos de la UNESCO de Madrid (CAUM) o el acto de homenaje multitudinario que se celebró en Baeza en honor de Machado y que acabó con un amplio despliegue de la maquinaria represiva del Estado. Por eso es muy comprensible que los poetas antifascistas españoles de varias generaciones recibieran con los brazos abiertos aquellas iniciativas de poner música a unos poemas que, de otra manera, no podrían llegar a ciertos sectores del público.

Como decíamos, la dictadura para entonces era diferente en algunos aspectos: cuestión que no debe llamarnos a engaños, pues las torturas, algún que otro asesinato de Estado, legal o ilegal, descubierto o encubierto, y la posibilidad de la pena de muerte seguían siendo comunes. Pero los cantautores formaban ya parte del mundo de la cultura de oposición, y esto, en principio, les otorgaba algunos privilegios. No queremos decir que estuvieran eximidos del castigo correspondiente, pues los desórdenes que a menudo se les imputaban, como podían ser “alteración del orden público” (muy común por la “actitud” del público, al corear ciertas canciones del intérprete, o por

cualquier incidente que ocurriera durante o al término del concierto<sup>143</sup>), cantar una canción que, de súbito, había sido prohibida por la autoridad pertinente, etc., les acarreó diversas penas: multas, detenciones, prohibiciones y, en casos extremos, el auto-exilio del cantante por la imposibilidad de hacer su trabajo en España. Raimon y Benedicto, que como otros fueron detenidos en varias ocasiones, insisten en que nunca les maltrataron porque eran personalidades más o menos conocidas, y además en el exterior; Benedicto, especialmente, decía sobre estos “tratos de favor”, al no recibir el trato que otros presos políticos: «Foi unha mostra de clasismo dos elementos represivos»<sup>144</sup>. Elisa Serna, por su parte, es quien se lleva la palma, habiendo padecido ella sola todos esos castigos en un muy corto espacio de tiempo<sup>145</sup>.

A propósito del exilio, los cantautores también lo sufrieron alguna vez, y se podría decir que era el precio por hacer cultura y oposición en la España del tardofranquismo, aunque por supuesto no tuvo en este caso los alicientes tan dramáticos del pasado o de los que aún tenían que exiliarse por activismo político. Por regla general, se trata más bien de un auto-exilio<sup>146</sup>: hubo varios momentos a lo largo del periodo del bajofranquismo en que trabajar haciendo un tipo de canciones era casi imposible del todo, a veces debido a una censura pertinaz que se cebaba sobre determinado cantante, y otras por una prohibición absoluta de tocar en ningún sitio del territorio nacional, por lo que muchos cantautores viajan, principalmente, a Francia para poder actuar y grabar libremente, a menudo con el patrocinio de Paco Ibáñez. Francia, que, como declara Lluís Llach, también en el campo de la música y de la canción popular se convertía en hogar del cantante exiliado, como lo fue en el pasado y lo seguía siendo para activistas políticos de cualquier país: «Coincidíamos todos los de las dictaduras raras...»<sup>147</sup>; allí, los cantantes exiliados españoles fraternizan con colegas de todo el mundo, como Mercedes Sosa, Quilapayún, los Parra y Mikis Theodorakis.

Junto a todos estos factores, se llegaba a la imposibilidad práctica y casi absoluta de trabajar por varios factores: el funcionamiento irregular e incluso arbitrario de la censura, que funcionaba básicamente sin más criterio general alguno que el del censor, el delegado provincial del Movimiento o el gobernador civil de turno, dándose casos en los que el intérprete tenía permitido cantar una canción en determinada provincia y prohibida en otra, o ver reducido

---

<sup>143</sup> Declaraba Labordeta al programa *La tierra de las 1.000 músicas* que le impusieron una multa porque, al término de un concierto suyo, el público comenzó a cantar su “Canto a la libertad”. Hechos o actitudes parecidas fueron las que llevaron al ministro Fraga a suspender la serie de recitales de Labordeta y de Raimon. Por su parte, Elisa Serna declaraba en 1976 haber sido detenida por dos meses «Por provocar un estado de excitación en el pueblo que podía haber dañado la paz social» en un recital en Villaverde. Aunque la palma se la llevó Lluís Llach, que llega a ser prohibido por “incitar con la mirada” o por violar una curiosa norma de la legislación relativa a los espectáculos, por la cual se prohibía al intérprete dirigir alocuciones directas al público. Para el caso Llach puede consultarse, por ejemplo, a Vázquez Montalbán, “La mirada de Lluís Llach”, en *Triunfo* Núm. 676 (10-I-1976), p. 60; y para los problemas que tuvo Elisa Serna: Á. Feito, “Elisa Serna: Balance Ocho años de franquismo”, en *ibidem*, Núm. 709 (28-VIII-1976), pp. 43-45.

<sup>144</sup> José Lois Alvite, “Benedicto: É difícil atopar textos actuales fácilmente musicables”; *El Correo Gallego* (14-IX-1978); en el libreto que acompaña al LP *Os nomes das cousas*.

<sup>145</sup> Véase el Anexo III.

<sup>146</sup> La excepción es Xerardo Moscoso, a quien, tras un incidente con un falangista que le es imputado, le expulsan del territorio español, ya que Moscoso no poseía nacionalidad española, sino mexicana; también Imanol, como veremos en seguida.

<sup>147</sup> En Lluís Danés: *La revolta permanent*.

drásticamente su repertorio: Raimon asegura que por ese motivo llegó a cantar hasta cinco veces “La nit” en un recital en Sabadell<sup>148</sup>. Y se deduce que, a causa de las prohibiciones y suspensiones de última hora, o de los destrozos eventuales que pudieran causar las fuerzas del orden público en el ejercicio de su oficio y, por supuesto, de las multas, tanto los artistas como los empresarios y promotores se vieran obligados a afrontar grandes sumas de dinero a razón de multas o pérdidas por las suspensiones<sup>149</sup>; de ahí que, confiesa Labordeta, los recitales tuvieran que ser de una máxima sencillez técnica y material. Algunos de estos casos fueron los de Lluís Llach, Pi de la Serra, Elisa Serna... Distintos son los casos de Paco Ibáñez y Mara, cantautores que llevaban viviendo en el exilio mucho tiempo y se habían establecido en Francia. Paco Ibáñez, por ejemplo, hijo de exiliados españoles, tras cosechar un buen éxito en Francia, decide ir a España; es presentado por el locutor Ángel Álvarez, participa en un programa de televisión cantando un poema de Miguel Hernández (con la prohibición consecuente) y fija su residencia en Barcelona; pero la presión que tanto la censura como la policía ejercen sobre él, consigue que regrese a Francia, donde, a parte de actuar y grabar discos, hace de cicerone para muchos cantautores que viajan a Francia, como fueron los casos del vasco Imanol, la castellana Elisa Serna o el catalán Xavier Ribalta, quien escapaba de una brutal multa de 70.000 pesetas en 1968.

Un caso muy curioso de cantautora exiliada fue el de Teresa Rebull. Enfermera afiliada al POUM durante la guerra civil, se exilia a Francia, en donde participa también en la Resistencia francesa; entre los años 40 y 50 traba amistad con las personalidades de la canción francesa y con la intelectualidad izquierdista y existencialista, como Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre; ya a finales de los 60, después de unos inicios no profesionales, comienza a cantar en el círculo catalán-francés y, con su paso a Cataluña, se la incluye en el movimiento de la *Nova Cançó*.

Otro caso fue el de aprovechar el autoexilio para hacer una canción mucho más explícita, puramente de protesta y política. Chicho Sánchez Ferlosio, como veremos abajo, fue el iniciador de esta tendencia. También otros como Bernardo Fuster, futuro fundador del grupo Suburbano, que afiliado al PCE (m-l) graba discos en Alemania occidental con el pseudónimo de Pedro Faura: la portada de su primer LP, *Manifiesto*, con unas manos que desgarran la fotografía del viejo dictador y con los colores de la República saliendo tras el desgarrón, era ya una declaración de lo que se podía escuchar en el disco. Quizás menos explícito, o menos político, Francisco Curto hace unas maravillosas musicalizaciones de los poemas de Miguel Hernández y un disco en el que presenta épicamente la guerra civil y los sucesos que la desencadenaron, pero también musicaliza el *Cantar del Mío Cid*. Por supuesto, estos cantautores eran conscientes de la imposibilidad de que esos discos se vendieran libremente en España, aunque visitantes ocasionales podrían pasar la frontera con mucho cuidado con esos discos ocultos de mil y una formas

---

<sup>148</sup> Joaquín Luqui: *La tierra de las mil músicas*: “La protesta”.

<sup>149</sup> Adolfo Celdrán recuerda a mediados de los 70 los momentos más duros que, a su parecer, atravesó la canción de autor: los últimos 60 y primeros 70, y aborda esta cuestión así: «Se pretendía desanimar a los cantantes y, sobre todo, a los organizadores, a los que se les hacía la peor guerra, la de los nervios, y la guerra económica, prohibiendo los recitales a última hora para se hubiesen producido los máximos gastos posibles, tanto a nivel de contratación como de viajes, etcétera». En Álvaro Feito: “Adolfo Celdrán: ‘Ha llegado el momento de cantar fuerte’”; *Triunfo* Núm. 721, 20-XI-1976, pp. 46-47.

imaginables, como el discípulo del Galileo de Bertolt Brecht, llevando sus *Discorsi* bajo la chaqueta y con la conveniente advertencia: «Ten cuidado cuando atraveses Alemania con la verdad bajo la chaqueta»<sup>150</sup>... Pero no sólo de cantautores españoles: hay testimonios de personas que se afanaban en rallar la contraportada de un disco de Léo Ferré antes de cruzar la frontera, hasta dejar ilegible el título de una canción en concreto: “Franco la muerte”.

Pero un caso especialmente dramático fue el del cantautor vasco Imanol. Cercano a la izquierda *abertzale* y vinculado a ETA, no había arrancado su carrera musical, tocando en las sacristías y bajo un pseudónimo artístico, cuando al comenzar el proceso de Burgos tiene que exiliarse al pesar sobre él una orden de arresto por “terrorismo”, habiendo sido ya detenido anteriormente<sup>151</sup>. En Francia, junto a Paco Ibáñez, comienza a cantar canciones en vasco y en castellano de una manera también bastante explícita.

Sin embargo, sin lugar a dudas, el cantautor exiliado más famoso, siendo su caso el que tuvo más repercusión, fue el de Joan Manuel Serrat en 1975, cuando estando en México hizo unas declaraciones a la prensa sobre los últimos fusilamientos del franquismo del mes de septiembre. El gobierno decide entonces prohibirle la entrada y, además, la retirada de su último LP, *Para piel de manzana*. Serrat pudo volver, amnistiado, al año siguiente, con grandes muestras de calor popular<sup>152</sup>. Semejante suerte tuvieron Víctor Manuel y Ana Belén por el estreno de su obra *Ravos* en México en 1972, cuando la prensa del régimen propagó un bulo (junto a otros, inverosímiles o exagerados) según el cual, en esa obra, Ana Belén ultrajaba una bandera española; se les censura absolutamente en la radio y se les prohíbe la entrada por seis meses, hasta 1973<sup>153</sup>. Era una época en la que, para algunos, no había lugar en el país ni siquiera para el flamenco de Manuel Gerena, aclamado, por el contrario, en Francia y en Italia<sup>154</sup>.

No obstante, la muerte de Franco y el inicio de la transición democrática no garantizan en absoluto el trabajo libre y sin trabas; la censura es, relativamente, más flexible en cuanto a las letras y su grabación, pero quizás no tanto en cuanto a la radiodifusión y, desde luego, tampoco respecto a los recitales. Entre 1976 y 1977, el ministerio de la Gobernación de un gobierno aún franquista, a cargo de Manuel Fraga, prohíbe numerosos recitales. Benedicto, en nuestras conversaciones privadas, nos confesaba que de los

---

<sup>150</sup> Bertolt Brecht, *La vida de Galileo*. En Brecht (2009), p. 1001.

<sup>151</sup> No creemos que sea necesario explicar la historia y las contradicciones del grupo armado Euskadi Ta Askatasuna. Sólo diremos que, años después, cuando la banda armada asesinó a la excombatiente arrepentida Dolores González Catarain “Yoyes”, Imanol, que era amigo suyo, quiso rendirla un homenaje y por ello comenzó a ser amenazado por simpatizantes de ETA militar, hasta el punto de tener que abandonar el País Vasco. Algo después, junto a amigos como Labordeta, se hizo un recital en apoyo a Imanol, llamado “Contra el miedo”.

<sup>152</sup> El suceso se denunciaba con su ironía habitual en el semanario de humor *Hermano Lobo*, en un artículo firmado por un tal “Mora” titulado “Serrat: Para piel de toro”. Véase *Hermano Lobo* Núm. 192 (10-I-1976), p. 4.

<sup>153</sup> *Informaciones*, 30-XII-1972, p. 32 (sin firmar). A su vuelta, sintiendo la presión de las autoridades, graba un disco de versiones de temas populares asturianos actualizadas musicalmente: *Verde*, de manera que su trabajo no se resintió demasiado.

<sup>154</sup> Con honda amargura, Gerena confesaba a Vázquez Montalbán: «Donde mi cante tiene sentido es aquí. Donde mi obra tiene sentido es aquí. Tengo las raíces metidas en la tierra, y de ella saco mis temas. Y mis palabras van al hombre de mi tierra. Para él canto ¿Qué leches me importa que a un italiano le gusten, si no me sirven para ponerme en comunicación con mis paisanos?». En Vázquez Montalbán: “Manuel Gerena: un cantaor que va a emigrar”; *Triunfo* Núm. 600 (30-III-1974), p. 43.

trece recitales que tenía programados entre el 1 de enero y el 30 de marzo de 1977 sólo pudo celebrar cuatro de ellos, más otros cinco en Italia; Elisa Serna contabilizaba que, desde enero a abril del año 76, tuvo veinticinco recitales prohibidos, y fueron autorizados sólo siete recitales desde mayo de 1975 hasta principios del año siguiente<sup>155</sup>; a Labordeta, de los recitales programados en homenaje a su hermano, el poeta Miguel Labordeta, le prohíben ofrecer el recital programado en Teruel (el primero, en el teatro Argensola de Zaragoza, fue grabado en disco como *Labordeta en directo*); idéntica suerte corrieron los cuatro recitales que iba a dar Raimon en Madrid, tras años de no poder actuar en esta ciudad después de su accidentado recital en la facultad de Económicas del 68: sólo el primero, pues los tres siguientes fueron subrepticamente suspendidos por orden del ministerio de la Gobernación<sup>156</sup>. Esto sin indicar la animadversión que levantaba la presencia de este tipo de cantantes en muchos pueblos, en donde no eran bienvenidos por parte de las autoridades: el secretario del movimiento o incluso los caciques del pueblo; hecho que el trío riojano Carmen, Jesús e Iñaki se encargan de reflejar en “La balada de San Asensio”, canción basada en un hecho real, en donde, tomando la perspectiva de una chica joven que quiere ir a ver a “los cantantes”, declaran que su presencia no es bienvenida porque esas personas que se oponen no quieren que se sepa lo que en el pueblo ocurrió durante y después de la guerra civil: no quieren que el pueblo despierte y sepa, o recuerde<sup>157</sup>.

En estas líneas hemos observado el grado de compromiso y de responsabilidad cívica que los cantautores habían tomado voluntariamente, uniendo su destino a otros nombres de la cultura española más rutilantes: todavía en 1977 pesaban demasiado la guerra civil y la división entre vencedores y vencidos, y a éstos, por un cauce o por otro, se les negaba tener una voz. Ciertamente, por la vejez de la misma dictadura, esta responsabilidad no se confirmó con un asesinato –por fortuna– como el de Víctor Jara en Chile en 1973 (con el precedente de Joe Hill en Estados Unidos), como en el pasado confirmó tristemente esa misma responsabilidad de los intelectuales en los casos de Federico García Lorca, Luis de Sirval<sup>158</sup> o Miguel Hernández. No fue el caso, afortunadamente; sin embargo, a mediados y finales de los 70, el ambiente enrarecido de la transición les alcanzó, como no podía ser de otra manera, y fueron a menudo objetivo de amenazas por parte de los grupos ultras, a menudo amparados por la policía y el sindicato vertical (cuando no

<sup>155</sup> Á. Feito: “Elisa Serna: Balance de ocho años de franquismo”, *op. cit.*, p. 45

<sup>156</sup> El concierto fue grabado en LP doble y no dejó de reflejar este suceso con una inscripción críptica: el nombre de Raimon aparece impreso sobre una portada marrón como si fuera un sello utilizado por la administración para permitir o denegar un acto, mientras que en la parte superior se observan una serie de fracciones con base cuatro de las que están tachadas todas menos el primero: 1/4. No fue, sin embargo, el único en hacer indicar estas castraciones: también el grupo Nuevo Mester de Juglaría hace señalar la prohibición de tocar en Zamora en la portada de su disco en directo *10 años de música tradicional*, en donde, tras los nombres de Segovia y Aranda de Duero, el nombre de Zamora aparece tachado.

<sup>157</sup> Una nota curiosa de esta canción es la interpretación de la madre de la joven, quien considera que su hija no debe ir a semejante espectáculo. Muchas personas que entonces estaban en la infancia o en la adolescencia nos han confesado que sus padres les prohibían ir a este tipo de eventos aduciendo que eran “cosas de mayores” y, de hecho, muchos de estos recitales estaban permitidos sólo “para mayores”.

<sup>158</sup> Luis de Sirval era el pseudónimo del periodista Luis Higón Rossell, que fue asesinado en una comisaría de Oviedo en 1934 (se cree que por un legionario de origen ruso conocido como teniente Ivanov), mientras cubría las muertes y torturas en las comisarías por la represión del octubre asturiano para el periódico *La libertad*. Su caso fue apoyado por, además de los partidos obreros, la práctica totalidad de la intelectualidad española.

miembros de estos dos grupos), que habían comenzado a actuar con más virulencia en los últimos años del tardofranquismo en forma de atentados contra librerías, parroquias de curas obreros, locales donde pensaban que se reunían “los rojos”, sembrando el terror en las manifestaciones y reventando cualquier celebración en la que la oposición se expresara, como eran los pases de las películas de Saura, Bardem o Berlanga, representaciones de teatro o los recitales de los cantautores, a veces hasta con amenazas de bomba o incluso irrumpiendo en sus domicilios. Guerrilleros de Cristo Rey, Alianza Apostólica Anticomunista, el Partido Español Nacional Socialista (PENS, de ideología nazi) o el Batallón Vasco Español, eran nombres de grupos que actuaban en una semilegalidad amparada por el mismísimo Ministerio de la Gobernación en muchos casos, y protegidos por las personalidades más reaccionarias de la política de entonces. Los cantautores se habían significado mucho a lo largo de todos estos años, y para estos grupos constituían, por lo que cantaban o cómo lo cantaban (en el caso de cantautores que lo hacían en otra lengua), blancos a tener en cuenta. Algún ejemplo que lo demuestre fue la bomba que un grupo colocó en el chalet que Víctor Manuel y Ana Belén, por entonces reconocidos militantes comunistas, se estaban construyendo; o una amenaza de bomba contra un recital de Rosa León. Y, finalmente, José Antonio Labordeta confiesa haberse enterado algo después del intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 que su nombre figuraba en una lista de personas a eliminar físicamente, en el que, seguramente, figurarían los nombres de otros personajes relevantes de la cultura.

Sin embargo, en lo que sería la confirmación de esta responsabilidad cívica en positivo, el movimiento de cantautores rozó el reconocimiento popular y político semejante al que tuvo José Afonso en la Revolución de los Claveles portuguesa y después, cuando en los atentados ultras el pueblo cantaba su “Grândola vila morena”. La audición de los conciertos que se consiguieron grabar, tales como el de Raimon en Madrid (*El Recital de Madrid*, 1976), el de Lluís Llach en Barcelona (*Barcelona, Gener de 1976*), el conjunto de Benedicto y Bibiano en Santiago a beneficio del dirigente comunista encarcelado Santiago Álvarez (grabado y distribuido clandestinamente), el de Manuel Gerena en Barcelona (*Alianza del Pueblo Nuevo*, 1977)..., sin contar con las memorables actuaciones en el Olympia parisino, inauguradas por el recital de Raimon de 1966, que llevaron a cabo muchos de ellos con gran éxito durante los 60 y 70: nos da una nota significativa de hasta qué punto la canción de autor había calado en la conciencia colectiva de una sociedad y de cómo había entroncado con los momentos históricos que vivió el país: con la intrahistoria unamuniana con todas sus letras. Temas como “L’estaca”, “Al vent”, “Canto a la libertad”, “A cántaros”..., no sólo eran coreados por personas de toda condición, sino que a día de hoy se les reconoce como un buen ejemplo del sentimiento colectivo de entonces: un impagable documento histórico en el que se palpa la presencia y el protagonismo de la población.

Para mediados de los 70, notándose ya finales de los 60, el público de los cantautores había cambiado ostensiblemente: ya no eran sólo estudiantes universitarios o jóvenes de clase media; ahora, entre el público encontrábamos, como ya hemos indicado, a básicamente todo el espectro poblacional y generacional del país. A parte de la apertura de libertades y de una mayor difusión de sus obras, el reconocimiento de los cantautores por parte de las clases más humildes entonces se debió a que la gran mayoría de ellos distaba

mucho de los grandes cantantes-ídolos: eran gente que se bajaban de los escenarios, podría decirse, pero además literalmente. Existen muchas grabaciones, aunque demasiado dispersas, en las que podemos ver a Carlos Cano cantando en las plazas de los pueblos de Granada, o a Luis Pastor cantando en Vallecas<sup>159</sup>, para un público eminentemente popular. También existen otras, quizás algo más preparadas para la grabación de un vídeo promocional, en la que podemos ver a un cantautor cantando en plena calle. Fuera de la primera manera, en forma de recitales en pueblos y barrios, o bien como un escenario, estas actuaciones demuestran de algún modo aquel afán por acercarse a la gente común, por escuchar sus problemas y plasmarlos en alguna canción, y también se trataba de la ya conocida lucha por conquistar la calle, símbolo de espacio público de libre expresión y de intercambio de ideas.

Es preciso recuperar aquí una idea que ya habíamos citado en las definiciones, y que iremos desarrollando: la idea de que la canción de autor desarrollada entre la década de los 60 y los 80 fue una canción política, pero en positivo. Expliquémoslo.

Para empezar, un pequeño rodeo: se les ha achacado a los cantautores desde entonces, cuando no escribir panfletos para cantar o hacer campaña a favor de ciertos partidos políticos (de lo cual ya hemos hablado), de estar politizados en exceso, especialmente durante el tardofranquismo y la transición, o de estar instrumentalizados por los intereses políticos –lo cual varios cantautores declaran que fue así, aunque se dieron cuenta tarde–. El reduccionismo que la hegemonía fue implantando en la mentalidad colectiva de la sociedad consiguió que se asimilaran las ideas de *arte político* con el de *arte malo* automáticamente cuando, en realidad, existen obras que son descarados panfletos políticos, pero que a su vez tienen una innegable calidad artística, ya que su autor consiguió lograr cierto equilibrio entre ambas dimensiones. La desafección por un arte que se considere político (y es necesario advertir que la etiqueta “arte político” suele sólo achacarse a las producciones de carácter izquierdista) creó un prejuicio inconsciente en toda la sociedad, que no es capaz de reconocer que prácticamente todas las obras artísticas son o tienen una dimensión política, en cuanto que cada obra revela la forma en la que el artista se enfrenta a la sociedad y a la problemática de su tiempo. Pero los cantautores participaron, como ya hemos señalado, como parte de la intelectualidad de izquierdas que eran y que son, y quizás ni más ni menos que otros como Gabriel Celaya o Juan Genovés. Pero, en honor a la verdad, no fueron sólo los intelectuales vinculados a la izquierda los que hicieron algún tipo de campaña política. Ya veremos el caso de Vino Tinto, prestándose a musicalizar la campaña del referéndum de Suárez; la canción “Cántame un pasodoble español”, las canciones de Manolo Escobar, entre otros, las referencias casi constantes a Gibraltar, etc. No dejaban de ser manifestaciones políticas a favor de la hegemonía. Y, a parte de esto, no sólo Víctor Manuel

---

<sup>159</sup> Fue grabado en el año 1977 en la serie del programa *Yo canto* de Televisión Española, dirigido por Alfonso Ungría, con la actriz Lola Gaos presentando al cantautor y hasta auspiciado por el Padre Llanos; sin embargo, la fuerza reivindicativa de un Luis Pastor cantando «por mucho que le llaméis no saldrá del agujero», junto a la manifestación de los problemas que atravesaba el popular barrio de Vallecas, provocó un aluvión de críticas y hasta de amenazas de los sectores más ultras que costaron la dimisión del por entonces director de los programas musicales de TVE. Véanse José Manuel Costa: “Tensos recitales de Luis Pastor en Madrid”, *El País* (27-XI-1977); y Álvaro Feito: “Luis Pastor, la canción portuguesa y los incontrolados de siempre”, *Triunfo* Núm. 775 (3-XII-1977), pp. 63-64.



cantaba a favor del PCE, o José Menese aparecía, junto a actores como Francisco y Teresa Rabal, en el vídeo electoral de este partido pidiendo el voto explícitamente; también hubo famosos, actores y actrices, como Arturo Fernández, Pedro Osinaga o Gemma Cuervo, que aparecían en otro vídeo electoral reclamando el voto para UCD, así como otros artistas lo demandaron para diferentes formaciones políticas<sup>160</sup>. Desde el año 39 hasta el año 80 se vino haciendo política en los fenómenos artísticos, de una forma u otra, desde las esferas del poder, es decir, con sus correspondientes subvenciones y patrocinios; por eso, una de las cosas que nos gustaría llevar a cabo, en lo que se pueda, es desmitificar o desmentir la carga negativa de politización, en el sentido de dar a entender que se trabajó para determinados partidos políticos o, desde visiones más o menos actuales, como si fuera algo negativo haber cantado contra el régimen fascista del general Franco, con la que se les ha tendido a cargar a los cantautores (que no sólo hacían canciones en tonos políticos) y, aunque resulte paradójico, comenzará con la defensa del término “canción política”.

Carlos de Abuín, un cantautor de últimas hornadas, exponía esta idea durante el seminario acerca de la canción de autor en la UNED, planteando la existencia de la ética, más que de la política, en la canción de autor:

Lo primero que habría que aclarar, aunque parezca una auténtica perogrullada, es que la ética no es, ni lo fue jamás, política. Si acaso la Ética, con mayúsculas, incluye a la Política, dado que es un fenómeno más inclusivo, universal si se quiere en todas las culturas. Puede haber ética sin política, pero ninguna política carece de responsabilidad ética. Exigir un compromiso político a un cantautor, por más que algunos gustosamente se lo auto-exijan a sí mismos, resulta sencillamente fuera de lugar. Exigirle una ética no. A menudo se cita (mal traducida) la frase de Aristóteles en que definía al hombre como un «animal político» (*zoon politikon*) que no quiere decir que el hombre no pueda escapar a tomar partido por alguna causa política, sino exacta y literalmente, que el hombre es un «animal ciudadano» que necesita vivir en sociedad, la «polis» y, como también decía el estagirita, el que no necesita a los demás hombres o es un animal o un dios.<sup>161</sup>

De esta manera, apoyándonos en la definición literal del término aristotélico, podemos aseverar que la canción de autor de este periodo fue una práctica de canción política, en el sentido en que *político* es todo aquello que afecta o incumbe a la ciudadanía de un Estado, y la canción de autor, tomando una responsabilidad ética, tomaba conciencia de los problemas que afectaban a la ciudadanía española; por lo que “canción política” y “canción cívica” (término que ha gozado de mayor prestigio entre los practicantes, los críticos y los aficionados al género) no dejarían de ser sinónimos perfectos, de la misma manera que Celaya quería abogar por el término de “poesía política”. Sin embargo, mientras persista la visión conservadora de la sociedad, en la que

<sup>160</sup> Carlos Cano, en el programa “La Clave”, refería el caso de la cantante Estrellita Castro, quien pidió el voto a favor de AP y de Manuel Fraga, con la promesa de recibir un pago a cambio, que consistió en una caja llena de *merchandising* electoral de dicho partido.

<sup>161</sup> Carlos de Abuín, “Ni tantos ni tan calvos”, exposición en el curso de verano 2013 de la UNED “La palabra se hizo música: la canción de autor”, dirigido por González Lucini. De Abuín, licenciado en Filosofía, es uno de los mejores cantautores desde los años 90, muy influido por Hilario Camacho y el dúo Vainica Doble; su primer disco, *Otro mundo* (2013) es un alarde de perfección técnica y saber hacer.

toda obra que pueda contener una cierta crítica se ve condenada al ostracismo, no puede utilizarse este término, del que rehúyen los cantautores y los críticos, aunque sepan la realidad del asunto. Es tan fuerte la visión conservadora y el miedo a ser calificados como “políticos”, que incluso muchos cantautores jóvenes prefieren desvincularse incluso del nombre cantautor, pero eso es otro tema que, por ahora, no nos atañe.

## Breve historia de los movimientos de canción de autor

*Venimos simplemente a trabajar,  
como uno más a arrimar el hombro al tajo:  
ésta nuestra herramienta, nuestras voces;  
ésta nuestra canción, nuestro trabajo.*

La Bullonera

Aunque los estudiosos que se han dedicado a este género ya lo han tratado de forma exhaustiva, no está de más dejar enmarcada a la canción de autor en su tiempo a través de su propia historia, que no es otra que la historia de España más reciente, pues por sus propias peculiaridades estuvo muy especialmente vinculada a la historia del país en general, y de sus *países* en particular. Aunque podría ser muy extensa, llegando hasta nuestros días, vamos a acotar el campo de estudio hasta los años 80. Y así, hay como tres o cuatro etapas definidas.

Es la década de los 60 cuando arrancan la mayoría de los movimientos, siendo el de la *Nova Cançó* el primero de todos ellos. Recordemos que esta década, hasta el final, se caracterizó por la adopción de la política tecnocrática, del desarrollo económico y del bienestar de una parte de la población. Los primeros sesenta son los años de Paco Ibáñez y su musicalización de Góngora y Lorca, de los primeros miembros de *Els Setze Jutges* y el nacimiento de la *Nova Cançó*, introduciendo el estilo de la *chanson* francesa para hacer una crítica de lo cotidiano; de Raimon y sus canciones de corte existencialista con un aire de inconformismo, y de las ilegales grabaciones de Chicho Sánchez Ferlosio denunciando el asesinato de Grimau y la represión de la huelga minera de Asturias. Ésta es también la década de los *Cantos de la nueva resistencia española* que recopilan Michele Straniero y Sergio Liberovici en España y que provocará una especie de conflicto diplomático entre el gobierno español y la editora Einaudi, mientras que las ideas gramscianas que llevan a su concepción y las canciones contenidas en él influirán grandemente, de una u otra manera, sobre los cantautores que van surgiendo.

Se nota en muchos de ellos un aire primitivo, de neófito, que sin embargo promete futuras evoluciones interesantes; la música es muy rudimentaria o sencilla, deliberadamente, mientras que las letras, propias o ajenas, son más explícitas en lo reivindicativo. Aunque, a excepción de la *Nova Cançó* y de Paco Ibáñez, y a pesar de las denegaciones y prohibiciones, no son tenidos demasiado en cuenta. Pero su principal mérito fue abrir el camino hacia un tipo de canción en la que el texto no es mero acompañamiento de una música más o menos pegadiza, sino que era fruto de una madura elaboración y pretendía transmitir unas ideas o unos sentimientos basándose en la comunicación más directa posible con el público; todo ello fruto de una concepción de respeto hacia la audiencia. El público predominante, entre esta década y la primera mitad de los 70, es preeminentemente universitario y de clase media. En estos primeros sesenta predominan Raimon y la *Nova Cançó*,

encabezada por Els Setze Jutges, de entre los cuales, uno de sus miembros, Joan Manuel Serrat, comienza a alcanzar un cierto éxito comercial. A mediados de los 60 comienzan ya los primeros problemas dentro del movimiento: por un lado, una cierta pretensión de la burguesía catalana, que si en cuanto nacionalistas se encuadraban en el antifranquismo, eran conservadores en lo social y en lo moral, por apropiarse y hasta dirigir el fenómeno, lo cual crea roces con algunos de sus intérpretes que deciden plantarse, como Pi de la Serra y Raimon, quien con su participación exitosa en el Festival de la Canción Mediterránea tiene la impresión de que quieren manipular su figura. Por otro lado, una cierta confrontación comercial entre las dos discográficas que producían a estos intérpretes, Edigsa y Concèntric, que no sólo no tiene sentido en este estilo y al que los cantautores son ajenos, sino que acaba por realizar cierto afeamiento; y, finalmente, la decisión hacia 1968 de Joan Manuel Serrat de cantar en castellano, que crea una de las más agrias polémicas en el seno de la Nova Cançó, hasta el punto de quedar clasificados sus intérpretes en *puros* (comprometidos y en catalán exclusivamente) e *impuros* (“no comprometidos” o comerciales, y/ o bilingües). La polémica bilingüe no debe, en ningún caso, ser medida con las percepciones actuales, pues si Serrat estaba en el derecho de cantar en castellano, también no menos derecho tenían sus compañeros de sentirse traicionados<sup>162</sup>: el hecho de que uno de ellos cantara en castellano implicaba ciertas cosas, especialmente que se podía interpretar como una victoria, ya no tanto para el régimen, sino para el centralismo que propugnaba, como un *rescatado* o *converso*, especialmente cuando su sencillo de 1968 no sólo estaba formado por temas en castellano, sino firmado como “Juan Manuel Serrat”<sup>163</sup>.

Sin embargo, por cerrar esta polémica anécdota, consideramos que las críticas hacia el Serrat castellano, por parte de sus compañeros, no deben entenderse tanto por un sentimiento nacionalista –que sí lo hubo y alentó alguna de las críticas– como por una percepción de tratar de conquistar el mercado nacional e internacional, de venderse al sistema. El propio Serrat se dio cuenta a tiempo, antes de participar en Eurovisión, hasta el punto que le dijeron: «Pero, ¿usted qué quiere ser? ¿Un cantante de éxito o un cantante provincial?»<sup>164</sup>. Su caso, salvando distancias, recuerda bastante al de Bob Dylan: siempre se achacó las críticas a su “electrificación” a una concepción purista de folk, cuando, desde nuestro punto de vista, es que los que le abucheaban estaban viendo sobre el escenario de Newport al mejor valor que había tenido el folk estadounidense, desde Woody Guthrie, vendiéndose a los grandes intereses discográficos.

Mientras que el principal movimiento de la Nova Cançó se comenzaba a colapsar, disolviéndose en 1969, surgían en ciertas partes del territorio español nuevos colectivos “regionales” que se inspiraban directamente en él: Ez Dok Amairu en el País Vasco y Voces Ceibes en Galicia fueron de los primeros; les seguirán entre esta década y la siguiente otros, como Manifiesto Canción del Sur en Andalucía y la Nueva Canción aragonesa, entre otros. En Madrid, por su parte, se presenta desde la prensa lo que se dio en llamar la Nueva Canción

---

<sup>162</sup> El ácido Pi de la Serra sacó un sencillo con la canción “Sóc el millor”, en donde, de una manera nada agradable, criticaba a su compañero comenzando con una imitación en absoluto simpática.

<sup>163</sup> Algo bastante incomprensible: ninguno de sus otros discos en castellano, sean EPs o LPs, fueron firmados así.

<sup>164</sup> Àngel Casas, *Totes aquelles cançons*: “1968: De manars i garrotades”.

castellana: una canción de autor y de protesta medianamente comercial que distaba bastante del movimiento al que la prensa y la crítica decían pretender emular; la idea pareció partir del periodista Antonio D. Olano, quien en un artículo en *Sábado Gráfico* englobaba bajo esa denominación a gentes como Manolo Díaz, Patxi Andión, Massiel, Luis Eduardo Aute y otros<sup>165</sup>. Pero el movimiento más auténtico se produjo más tarde, con el colectivo Canción del Pueblo y, más tarde, La Trágala.

Pero no sólo colectivos y figuras individuales: en la primera mitad de los 60 comienzan a aparecer una serie de cantaores flamencos con letras originales y progresivamente poéticas y críticas, que se encuadrarán en lo que expertos y periodistas como Francisco Almazán, José María Moreno Galván y Manuel Vázquez Montalbán llaman *Nuevo Cante Jondo*, con cierta pretensión de vincularlo a la reivindicación de lo jondo que en los años 20 llevaron a cabo intelectuales como García Lorca y Manuel de Falla<sup>166</sup> frente a la *cupletización* del flamenco. También en estos años comienzan a aparecer grupos y solistas renovadores del folk y del folklore en Castilla y Canarias que, tarde o temprano, pasarán de la interpretación canónica a cierta politización; y también grupos con inspiración en el folk-rock estadounidense en Madrid y Cataluña.

En la década de los 70 es cuando tiene su mayor esplendor y éxito, y, por tanto, mayor repercusión y mayor atención por parte del régimen, por lo que comienza a aumentar la represión contra su trabajo. Ya a finales de los sesenta, intentando frenar a individuos e intérpretes parecidos a la Nova Cançó, la administración comienza a llevar a cabo las prohibiciones y obstaculizaciones, y muchas veces de una manera nada limpia, tratando de crear el máximo daño económico posible para intérpretes, organizadores y recintos que ofrezcan sus espectáculos (sin contar con las multas gubernativas): en lugar de dar una negativa desde el principio, había tácticas como otorgar la autorización/ denegación en el último momento posible, tras una batalla de solicitar permisos y presentar documentaciones; el estado de excepción del año 69 les dio la excusa, cuando de todo el material secuestrado y hasta destruido hay cerca de 130 discos, en su mayoría de canción de autor<sup>167</sup>, sin mencionar las prohibiciones y suspensiones automáticas. Esto crea un ambiente enrarecido para los cantautores, que ven obstaculizado su trabajo tanto en el estudio discográfico como en el escenario, por lo que muchos optan por emigrar a Francia, especialmente, donde pueden realizar su trabajo de una manera mucho más libre y con bastante éxito, venciendo cierto complejo de comenzar a creerse “malos”, dado que insistentemente se les cierran las puertas de los medios de comunicación, mientras que en la televisión abundan figuras mediocres, frívolas y efímeras de la canción comercial.

En esta década, con el precedente de la década anterior, es cuando, con mayor o menor fortuna, o acierto, se hacían recitales en pueblos, se da el salto cualitativo de pasar de un público universitario (“burgués” que se decía entonces) a expandirse a otro más proletario: se afianzan los recitales en centros obreros, en beneficio de los represaliados en una huelga, en las parroquias de barrios populares regentadas por curas progresistas, etc. A parte

---

<sup>165</sup> Claudín (1981), pp. 174-175.

<sup>166</sup> Francisco Almazán: “El cante del pueblo, en Granada”; *Triunfo* Núm. 392 (6-XII-1969), pp. 11-12.

<sup>167</sup> Véase Rodríguez Tejada, II, pp. 211-212.

de por una razón solidaria, actuar en dichos sitios, especialmente en las parroquias, se debía a que se necesitaban menos permisos y había, por lo tanto, mucho menos control sobre estos sitios. La canción de autor dejaba de ser un producto universitario, juvenil e intelectual, para alcanzar, sin prescindir del anterior, a un público deseado: el del pueblo. Esto fue bueno, por cuanto respondía a una crítica que calificaba a estos movimientos como de pequeño-burgueses, elitistas o intelectualistas; cantaores como José Menese y Enrique Morente –no tanto Manuel Gerena–, por ejemplo, fueron duramente criticados por ciertos sectores aficionados al flamenco de atender más a los universitarios y a la burguesía ilustrada progresista (y además de Madrid) que al público original, mayoritario y tradicional del flamenco: el pueblo llano. Por otro lado, se rescató a muchos intérpretes de aquel fenómeno que se llamó la *gauche divine*: un fenómeno que, sobre todo en Cataluña, agrupaba a amplios sectores de la intelectualidad burguesa, desde escritores, cineastas, fotógrafos y actores hasta a algunos cantautores y músicos; pero que, si bien se consideraban progresistas y antifranquistas, no dejaban de hacer exhibición de cierto estilo de vida derrochador y frívolo, así como de cierto carácter esnob e intelectualoide; un fenómeno que amenazaba con devorar a cantantes como Serrat y Guillermina Motta en Barcelona, o a Patxi Andión en Madrid, y del que la nueva orientación a un público más proletario y menos pretencioso podría redimirles si así lo deseaban.

Las letras, tanto las propias como las ajenas, han ganado en calidad, así como la música, que se hace más elaborada y cuidada. En las letras se elige un discurso similar al *intimismo machadiano*: letras de cierto carácter intimista, de vivencia y reflexión personal, que es colectivizada por una multitud que ha vivido o vive los mismos hechos, circunstancias y sentimientos que la canción expone. Respecto a la musicalización de poemas se vuelve a reinterpretar lo hecho por Paco Ibáñez: los musicalizadores ya no lo entenderán como dotar a un poema de un acompañamiento rítmico-melódico, sino que en muchos casos requiere una comprensión y una interpretación del poema, que muchas veces ha de venir acompañado por cierta investigación de cualquier tipo (histórica, sociológica, literaria, lingüística, etc.), de manera que el producto final es algo más acabado y más interesante.

El año 1975 no sólo asiste al fallecimiento del dictador, sino que, a lo largo de él, se produce una impresionante explosión de la música que, entonces, se podía calificar como de alternativa: no sólo cantautores y grupos de folk, sino que empiezan a aparecer los grupos de rock de varias gamas, teniendo sus centros especialmente en Sevilla y Barcelona: rock progresivo, duro, urbano, jazz-rock, rock andaluz... Un nuevo rock que ya no da la impresión de ser algo que se conformara con el mero mimetismo de figuras extranjeras, sino que aportan un toque autóctono y original. Al mismo tiempo, y con el precedente de algunos cantautores más experimentales, se desvanece la tradicional barrera entre la canción de autor estándar y el rock serio, llegando a haber importantes colaboraciones de todo tipo, desde versiones hasta a acompañamientos. El fenómeno que se había producido en los países anglosajones de cierta simbiosis entre el folk y el rock, cuando el folk tomó la experimentación sonora propia del rock y el rock la honestidad y la profundidad en las letras del folk, llegaba a España con algo así como diez años de retraso.

Mirando hoy aquellos artículos, y al margen de cualquier otra consideración (como comprobar la importancia que una revista de

información confería a la música popular), pienso que leerlos hoy en día puede ser como una crónica de lo que sucedió en el terreno de la música no estrictamente comercial (aunque uno de los fenómenos a destacar es que lo que no era rentable para la industria pasó a serlo) en aquel año crucial de 1975 (...). Pienso que en ellos se reflejan los rasgos musicales fundamentales de aquel año: El salto a la edición y difusión masiva de la canción de autor y la música progresiva, la aparición de nuevas discográficas, la normalización de los grandes recitales, la visita habitual de los grandes del rock, la irrupción de la música sudamericana, y, en definitiva, el inicio de un camino que llevó a la música popular española a su equiparación con la del resto del mundo. O al menos de una parte de él.<sup>168</sup>

Respecto a los cantautores, ciertas aperturas ayudan a que aparezcan figuras nuevas que habían estado trabajado durante estos años y que crearán cantos que, juntos a los de los ya veteranos, alimentarán las reivindicaciones de estos años, ya sean políticas y sociales (libertad, democracia, autonomía, amnistía...), como morales, sexuales, ecológicas, etcétera.

Para 1975 se han disuelto la mayoría de los colectivos. La idea del colectivo se correspondía con su ideología política: que para vencer la dictadura era necesario el esfuerzo de todos, y de hacer algo que pareciera lo más popular posible, postergando las individuales de cada uno. Pero había muchos factores que lo impedían: en primer lugar, en el caso de los colectivos más o menos regionales, fueron factores políticos los que rompieron cierta unidad de criterio; si en Cataluña fue la polémica en torno al bilingüismo, pero también el deseo de desembarazarse de las exigencias e imposiciones de cierto público al que no le agradaban algunos textos, sobre todo, de Raimon y de Pi de la Serra, en Galicia y en Andalucía fue la orientación política de sus miembros: aunque la mayoría adoptaba una especie de regionalismo internacionalista, hubo serios enfrentamientos dialécticos entre los partidarios del PCE y los de los partidos nacionalistas, e incluso con aquellos que no tenían por militancia política más que un anarquismo intuitivo, aunque de cara al público se diera una imagen de unidad que no dejaba de ser verdadera en muchos sentidos. Por ejemplo, Bibiano, quien en el año 77 disociaba su militancia política ciudadana de la imagen que daba de cantante, a la cual pretendía «en los recitales y en las actividades públicas mantener una postura unitaria»<sup>169</sup>.

Esto respecto a los colectivos regionales; los dos siguientes afectaron también a los madrileños y a otros. Uno de ellos, y quizás el más importante, incluso más que las diferencias políticas, fue el tratar de someter (no de anular) la individualidad de los miembros, algo casi imposible en el arte y que impedía la evolución artística de cada uno, sobre todo con los preceptos rígidos que la mayoría poseía (Manifiesto Canción del Sur era uno de los más liberales en ese aspecto): así que, a fuerza de trabajo, era inevitable que cada miembro desarrollara un estilo personal de escribir, de componer y de interpretar, por lo que, a la larga, todos ellos acabarían por diferenciarse, imposibilitando la homogeneidad que los preceptos originales del colectivo exigían. El afán por considerar la canción como obra de arte más que como mensaje político

---

<sup>168</sup> A. Gómez, introducción a “1975. El año que estalló la música en España” (selección de artículos publicados en la revista *Posible* en ese año): <http://aplomez.blogspot.com.es/2013/09/1975.html>

<sup>169</sup> Claudín (1981), p. 46.

intervino bastante en esta diferenciación; para Antonio Gómez, la diferencia entre los Jutges de más edad, como Espinàs, Porter o Marguerit, y los más jóvenes (Pi de la Serra, Llach, Barbat, Serrat,...) era que los primeros concebían la canción únicamente como vehículo de unas ideas, mientras que los segundos comenzaron a desarrollar una concepción más artística acerca de cómo hacerlo<sup>170</sup>.

Y, finalmente, un asunto que no por menos abstracto era menos determinante: el de la profesionalización. Llegó un momento dentro de los colectivos en que sus miembros debieron elegir entre sus vida familiar y sus carreras profesionales, o comenzar carrera en la canción, algo que, si bien siempre parece depender de factores arbitrarios, cobraba el problema serio que acarreaban estos intérpretes: la imposibilidad de trabajar por enfrentamientos con la administración; los gastos de los recitales, de las “giras” y de otros factores del trabajo en la canción corrían, prácticamente, de su cuenta, a lo que había que sumar, como hemos visto, las pérdidas ocasionadas por las suspensiones o no autorizaciones de última hora o a mitad del espectáculo, y las multas impuestas por su “comportamiento” o por el del público. Ante esta encrucijada entre un futuro seguro y estable, y otro complicado y hostil, muchos abandonan la canción, mientras que otros, como Labordeta o Celdrán, la alternan con una ocupación principal. En cualquier caso, no fue un factor menor a considerar en la disolución de muchos de los colectivos. A mediados de los 70 los colectivos serán sustituidos por asociaciones y movimientos de todo tipo, en los que, respetando la individualidad de cada miembro, se realizan labores de apoyo y de gestión. En este sentido, lo más importante de los años 70 fue el hermanamiento entre los distintos movimientos y estilos de la canción de autor, y la conciencia de una *canción ibérica* que, además, incluía a cantores portugueses y latinoamericanos, como ya hemos visto. Una conciencia colectiva que dará lugar a discos colectivos como *Cerca de mañana* o a festivales como el I Festival de la Canción Ibérica en París, en 1970, y el Festival de los Pueblos Ibéricos del 76. Si bien buena parte de los cantautores vascos se mostraron reticentes y hasta, se podría decir, exclusivistas con respecto a otros movimientos, lo más importante de los 70 es que, sin dejar de tratar de plantar cara al colonialismo del régimen, se rompió bastante la concepción “GALEUSKA”<sup>171</sup>, un viejo concepto que, sin dejar de ser sano, planteaba la unión de las tres principales nacionalidades ibéricas frente a la colonización castellanizante, con el que se había articulado los movimientos de estas tres nacionalidades ibéricas no castellanas; ahora la solidaridad y la simpatía eran totales, y la unidad se planteaba en torno al antifranquismo, aunando ya también a cantantes en castellano o en algún otro dialecto o idioma no reconocido. Pero sin ánimo de mitificar, hay que decir que a muchos cantantes en castellano se les cerraron las puertas de las discográficas catalanas en el último momento, habiendo sido las únicas interesadas en sus trabajos, por el hecho de no cantar en catalán, creando una sensación de resentimiento y desengaño entre estos cantantes: Elisa Serna, Julia León y José Antonio Labordeta fueron algunos de ellos; este último quiso vengarse de la discográfica bautizando su primer LP en “Le Chant du Monde” como *Cantar i*

---

<sup>170</sup> Conversación privada.

<sup>171</sup> Originariamente “GALEUZKA”: es el acrónimo de los nombres Galicia, Euzkadi y Catalunya; se trató de un pacto entre los partidos nacionalistas de estas naciones firmado en 1923, y que con el tiempo se centró más en el desarrollo y relaciones de las lenguas y culturas autóctonas que en finalidades políticas.

callar, en vez de en su forma castellana<sup>172</sup>. Hay que decir que estos desagradables sucesos fueron ajenos a los cantautores catalanes: para ello no hay más que leer la hermosa carta de bienvenida con que Ovidi Montllor saluda la venida de Labordeta, y que fue incluida en la carpeta de este disco, precisamente.

Para finales de los 70, el público ha aumentado en cuanto al espectro social y generacional; 1977 es el año de mayor difusión del disco de la canción de autor o similar; los cantautores son reconocidos por la juventud casi como líderes políticos y culturales. Pareciera que el “éxito” les arropa, pero nada más lejos de la realidad. Aunque entre 1977 y 1978 hay un parlamento que ha pasado de decirse aperturista a democrático, y que ha emprendido la abolición paulatina de leyes e instituciones restrictivas prometiendo mayor libertad a todos los niveles, gran parte de las viejas instituciones y estructuras del franquismo siguen funcionando y, lo más importante, con las mismas personas a su cargo, muchas de ellas hostiles al fenómeno de la canción de autor, como a cualquier manifestación artística de carácter crítico o contestatario; de manera que esto crea la paradoja de una libertad sin derechos o unos derechos sin libertad para ejercerlos, que en el caso de los cantautores se traduce en la libertad de grabar y difundir las canciones sin necesidad de pasar por los mecanismos de la censura, pero muchas veces con la imposibilidad de presentarlas al público en recitales; para gentes como Elisa Serna, Raimon, Lluís Llach y Benedicto, por citar algunos de los más representativos, en ese sentido, el ambiente no ha cambiado demasiado, siguiendo vigentes las prohibiciones, suspensiones, multas y el sometimiento al moribundo, pero vigente, sindicato vertical del espectáculo, y con el ministro de la gobernación Manuel Fraga Iribarne alzándose como el particular inspector Javert contra la canción de autor. Y, sin embargo, son los artistas más reclamados por un público que no es ni pequeño ni desdeñable.

Entre los años 77 al 79, los cantautores acabarán por sufrir una serie de crisis de identidad, que irán desde el cuestionamiento de su papel como artista, al verse reducidos a meros instrumentos políticos, al desengaño político que padeció toda la población medianamente informada. En estos años se da una paradoja en algunos intérpretes: hay quien (aunque son muy pocos los casos) en su papel de artista vinculado a un partido, como es el caso de Víctor Manuel, hace unas letras más explícitas: “Socialismo en libertad” (que es el lema del PCE y del PSOE pre-legalizados), “Marcelino” (dedicada a Marcelino Camacho) o “Veremos a Dolores” (dedicada a Dolores Ibárruri); otros intérpretes, bien pocos, la verdad, parecen optar por las opciones centristas: obviando el caso de “Un pueblo es” de María Ostiz (una canción de autor contra la canción de autor, podríamos decir en base a algunas de sus líneas), el caso del conjunto folk castellano Vino Tinto, prestándose a ser la voz de la campaña por el sí del referéndum de Suárez, con el tema “Habla pueblo, habla”<sup>173</sup>; o, más sorprendente, el caso del conjunto andaluz Jarcha, el cual incluye en su disco *En el nombre de España*, junto a musicalizaciones de Blas de Otero y de Bertolt Brecht, el tema “¿Por qué?”, el cual parece hacerse voz de la tesis que empezó a coger fuerza por aquellos años de la transición

---

<sup>172</sup> José Antonio Labordeta (2010), p. 171.

<sup>173</sup> Tema que recibió una réplica por parte de Adolfo Celdrán: «Habla, pueblo, habla/ Vota, pueblo, vota/ pero no votes a quien te explota», recogida en su álbum *Denegado*.



centrista: que la responsabilidad de la guerra civil se repartía a partes iguales entre izquierdas y derechas (que no era otra cosa más que el reciclaje de las tesis franquistas), si bien constituye un alegato contra la guerra de cualquier signo y una reivindicación del ser humano<sup>174</sup> y probablemente sólo se entienda en el clima de violencia de los últimos 70. Mención a parte merece su “Libertad sin ira”, una canción tildada de centrista, aunque ciertos versos desmentirían esta afirmación, que se compuso para el lanzamiento del periódico *Diario 16*; y, aunque hubo quien la calificó de comercial (originalmente, de eso se trataba), de tibia y hasta de “suarista”, sucedió que la canción más famosa, pero la menos representativa, del conjunto andaluz, obtuvo la prohibición de ser radiodifundida. Pero, por lo general, aunque la moribunda censura es más laxa en algunos aspectos, si bien algunas canciones parecen volverse más explícitas, lo cierto es que no existen demasiados cambios en cuanto a su calidad creativa ni en cuanto al contenido de los mensajes, aunque por el primer factor pueda parecer que las canciones ganan en dureza expositiva. El protagonismo político de muchos de los cantautores llega a ser subyugador para ellos, que ven desvanecerse el componente artístico de sus canciones a favor del contenido político, especialmente durante los recitales, que se vuelven insoportables tanto para el público como para el intérprete al ver interrumpida una y otra vez la función con gritos reivindicativos; hay quien piensa que detrás de los que gritaban se escondían, en realidad, agentes de la policía o reventadores de ultra-derecha tratando de boicotear el acto y la crítica *en positivo* (cuando no de lograr que cierta prensa dijera que se corearon eslóganes a favor de grupos terroristas o del totalitarismo soviético). A muchos, como Lluís Llach, esa crisis de identidad les hace plantearse abandonar la canción; otros, como Raimon, huyen de su utilización política marcándose una gira en Japón; y otros, como Paco Ibáñez, sencillamente se niegan en redondo a ser utilizados por los partidos. A mediados de los 70 los políticos se habían acercado a ellos, en principio, movidos por cierta complicidad, a la que ellos respondieron apoyando a cualquier partido que fuera democrático y progresista; pero ya a finales de los 70, incluso muchos de los que se beneficiaron de esa “complicidad”, advierten que han sido utilizados como instrumentos de propaganda y hasta de marketing, en algunos casos, en base a un valor político y nunca, o en muy pocos casos, artístico. De entre los que se negaron, tanto cantautores como grupos de rock, descubrirán las consecuencias de no haber apoyado en su día a algún partido político.

Los 80, sin embargo, como una especie de resaca, son los años de la crisis de la canción de autor, aunque aparezcan nuevos talentos como Joaquín Sabina, Javier Krahe, Javier Bergia o Javier Ruibal, que renuevan bastante el género y los medios por los que éste ha de transcurrir de aquí en adelante. El hecho de esta crisis fue culpa de la exageración, a veces, del hecho político que representaban los cantautores, que aún pueden llegar a tener cierto

---

<sup>174</sup> La letra en cuestión es ésta: «¿Quién fabrica las pistolas? ¿Quién?/ ¿Quién las cargará con balas?/ ¿Quién?/ ¿Quién apretará el gatillo? ¿Quién?/ ¿Quién ha de morir mañana? ¿Quién?/ ¡Puedes ser tú, puedo ser yo!/ Las balas no han de respetarnos./ ¡Puede ser éste, quizás aquél!/ El quién no importa, sólo el porqué./ ¿Quién apretó el gatillo? ¿Quién?/ ¿Quién nos disparó?/ Izquierdas o derechas./ ¿Quién?/ ¡Qué se yo!/ Se mezclan intereses con rencor,/ los odios, con doctrinas./ Y el resultado de esta mezcla es/ muerte y dolor./ Nadie da licencia de matar,/ el hombre no es un blanco./ Guardad vuestras pistolas de una vez/ Que todos queremos paz, paz.../ ¿Quién segará nuestras vidas? ¿Quién?/ ¿Quién se manchará de sangre? ¿Quién?»

protagonismo durante los primeros tres años de la década, especialmente durante las legislaturas de UCD, pero advierten que son instrumentalizados por diversos grupos políticos y hay quien decide no prestarse a ese juego. La llegada de las nuevas propuestas juveniles, como fue la Movida, e incluso subvencionadas, supone un intento de sepultarles durante las legislaturas socialistas, cuya victoria fue celebrada por muchos de ellos, aunque en realidad la cúpula del PSOE no gozara de tantas simpatías entre la izquierda real que ellos representaban: pero era el síntoma de un cambio. Muchos no son capaces de “sobrevivir” al cambio generacional, teniendo en contra a los poderes políticos de nuevo, pero ahora sin gran parte del respaldo poblacional. Pero también, por otro lado, estaba el dato que, en parte, les dio su resonancia social, que fue la ausencia de la práctica política pública; ahora, con un régimen de libertades en aumento, desde la perspectiva social, ya no eran necesarios cantantes que denunciaran abusos o que, además, reivindicasen la identidad cultural y lingüística, ya que eso ahora lo podían hacer los respectivos grupos políticos. Desde el año 79 muchos se replantean que, de ahora en adelante, el discurso de la canción ha de cambiar, y optan por temas más intimistas y cotidianos, sin renunciar a la denuncia precisa. La versión oficial de la historia reciente de España hace creer que los años 80 son ya años de plena libertad, moral y política, lo cual, como hemos visto en nuestro marco socio-histórico y político, no es del todo cierto. De la misma manera que persisten las torturas en las comisarías y continúan los atentados extremistas, en el año 1982, El Cabrero es denunciado y llevado a prisión por *blasfemias*<sup>175</sup>; también otros cantautores y grupos de rock conocerán multas durante los gobiernos ucedistas. Con la llegada del PSOE al gobierno (y de los partidos nacionalistas en sus respectivas regiones), la cosa no mejora demasiado para ellos: muchos de ellos se ven ante la disyuntiva de dejarse instrumentalizar políticamente o dedicarse seria y profesionalmente, por su cuenta y riesgo, a la creación musical. Las críticas que los cantautores, en forma de canciones, elevan contra la decisión de F. González de permanecer en la OTAN no pasan sin consecuencias: Javier Krahe, por su tema “Cuervo ingenuo”, es censurado en TVE, y Carlos Cano, con su sátira hacia el gobierno contenida en “Las murgas de Emilio el Moro” (y por un curioso e inexplicable error que se lo dio a conocer) es vetado para tocar en toda Andalucía. Mientras, avanzando el tiempo, muchos cantautores se quejarán de la imposibilidad de actuar en algunas Comunidades Autónomas como Cataluña, debido a que los partidos nacionalistas en el poder vetaban a los intérpretes no catalanes (salvo, suponemos, aquellos que reportaran buenas sumas de dinero y que, curiosamente, no se encontraban entre los cantautores que hasta les habían mirado con simpatía en el pasado).

Desde entonces hasta ahora, los cantautores de entonces, conscientes de la imposibilidad total que supondría competir en el marco comercial de la música, han continuado una carrera bastante irregular (descontando a los que sí tuvieron y tienen un éxito comercial innegable, como Serrat, Víctor Manuel y Ana Belén, o Joaquín Sabina). Ejemplos serían el disco *Rellotge d'emocions* (Picap, 2011), en el que Raimon demuestra conservar muy bien sus habilidades interpretativas, o el de Luis Pastor, construido en torno a un tema

<sup>175</sup> José Aguilar: “‘El Cabrero’ ingresa en prisión para cumplir condena por blasfemia”, *El País* (21-X-1982) [edición digital]. En su blog conmemorativo hay mucho material en torno a esta grotesca condena: [elcabrero40aniversario.wordpress.com/category/condena-por-blasfemia/](http://elcabrero40aniversario.wordpress.com/category/condena-por-blasfemia/)

que pretende ser crítica y respuesta para los que tienden a “encerrarles”, aunque sea con buena intención, en el pasado: *¿Qué fue de los cantautores* (Sony Music, 2013). Sin embargo, ¿qué duda cabe de que muchos se han ganado, a lo largo de todos estos años, el cariño, la admiración y el respeto de, no ya el público, sino de la población en general? Si no, no se entenderían las grandes y numerosas manifestaciones de cariño y respeto que sucedieron tras el fallecimiento de José Antonio Labordeta.

Realmente, es muy difícil caracterizar unos periodos creativos en un género, por otro lado, bastante homogéneo a lo largo de su desarrollo hasta los años 80, y, la mayor parte de las veces, hablaríamos de la evolución de los individuos más representativos del género que, viniendo de distintos submovimientos de la canción de autor, tienen entre ellos ciertos rasgos comunes. Ahora veremos el desarrollo de la historia de los distintos movimientos y colectivos que construyeron y formalizaron el género.

Para González Lucini, a la hora de señalar un primer representante o un pionero, no hay la más mínima duda: ateniéndose a criterios cronológicos, el primer representante de la canción de autor española es Paco Ibáñez, hijo de exiliados de la república, cuando en el año de 1956 musicalizó en París el poema de Luis de Góngora “La más bella niña”, un poema con cierto sentimiento antibelicista, comenzando así una carrera en la que Ibáñez ha venido poniendo música a los poetas de habla castellana de todos los tiempos, iniciando ciertamente un proyecto de recuperación cultural y popular e influyendo en otros cantautores que tenían que aparecer.

Para otros, por el contrario, siguiendo otros criterios, como el cronológico en relación a la grabación del tema en un disco, el primer cantautor fue Raimon, con su canción “Al vent”, que compuso en 1959, ya que su disco apareció en 1963, mientras que el de Paco Ibáñez en el año 64. Otros criterios que avalarían la elección de Raimon serían, por ejemplo, que el texto es de autoría íntegramente suya, aunque, como hemos visto al principio de este capítulo, eso no es lo determinante; y, además, que aparece en España. Lo que avala a Ibáñez, por su lado, es que desde que compuso la canción hasta que grabó su disco, dio varios conciertos en los que dicha canción debió ser un tema constante en su repertorio. Sea como fuere, Raimon, no obstante, es el primer cantautor en lengua catalana (y aun, valenciana-catalana) y el primero en España, así como, tal vez, el primero en tener una repercusión más directa. No obstante, el primer disco del movimiento, estrictamente hablando, es el sencillo de Miquel Porter de Els Setze Jutges: *Canta les seves cançons*, grabado en 1961 y publicado en el año siguiente.

Quizás de una manera más sutil, pero muy influyente en todos los movimientos de canción de autor que hubo en España, e incluso en Latinoamérica, fue el trabajo que llevaron a cabo dos musicólogos italianos, Sergio Liberovici y Michele Straniero<sup>176</sup>, quienes, con unas ideas acerca de la canción popular basadas en Antonio Gramsci, recopilaron, tras su viaje semi-clandestino por tierras españolas, diversos textos de canciones que, basadas en su mayoría en canciones populares españolas, cantaba la gente vinculada de algún modo a la resistencia antifranquista desde el año 39. La mayor parte eran canciones en castellano, pero también en gallego, vasco y catalán. Sin

---

<sup>176</sup> Liberovici y Straniero fueron, junto a Ivan Della Mea, Giovanna Marini, y otros, fundadores del grupo de canción Cantacronache; entre sus obras está el espectáculo *Bella Ciao*, obra de Dario Fo.

embargo, no todas las canciones eran canciones populares; entre los textos existían algunas composiciones firmadas como anónimas que en realidad eran obra de poetas ya consagrados de entonces: Blas de Otero, José Hierro y Jesús López Pacheco (único autor reconocible de aquel “Pueblo de España, ponte a cantar”, cuando es interpretado por Adolfo Celdrán en su primer LP *Silencio* y aparece acreditado). Como decimos, era un espíritu gramsciano el que los llevó a registrar las manifestaciones de la conciencia de resistencia popular, y así lo expresaban sus autores:

Esta colección es el resultado de un viaje hecho a España en el mes de julio de 1961, durante el cual hemos tratado de acercarnos al mayor y más variado número de personas posible; en efecto, nos hemos detenido con jóvenes y ancianos, escritores y hombres del mundo de la cultura en general, profesionales, políticos, obreros, pescadores, campesinos, gente de la calle. De sus anécdotas y de su voz hemos obtenido casi todos los textos que aquí se incluyen. Es un material de actualidad, todavía no recogido antes y, por tanto, no organizado ni completo. El único elemento que le da unidad y que hace de este conjunto un pequeño “corpus” muy representativo desde el punto de vista cultural y político, es el de la oposición popular al régimen instaurado en España por Franco en 1939. Esta realidad política es también la única razón de nuestra recopilación.

Las composiciones que se incluyen pertenecen al género de “cantos de protesta”, o sea ese tipo de canto que acompaña a “acontecimientos históricos, conmociones, reivindicaciones, situaciones revolucionarias de especial malestar o tensión social”, que denuncia, de algún modo, la injusticias sociales y canta la exigencias de la libertad. Son, por tanto, cantos populares, ya que a pesar de la variedad de extracción –elemental o culta– y de posición política –desde un ligero lamento hasta las precisas indicaciones de lucha–, expresan un concepto de la vida y del mundo netamente en contraste con el optimismo de la sociedad oficial.<sup>177</sup>

El libro fue llamado *Cantos de la nueva resistencia española (1939-1961)*, y fue editado por la Casa Einaudi (de ahí su nombre popular de “Cancionero de Einaudi”) en Turín, junto a un disco, *Canti della resistenza spagnola*, que reunía la interpretación de dichas canciones, en 1961, por el propio Michele Straniero y Margot Garrone; en 1971 se reedita el disco, con la incorporación de un “*anonimo cantore di Madrid*”, que no era otro sino Chicho Sánchez Ferlosio. Más tarde, se hace una edición en castellano en Montevideo en 1963. El libro llegó a España presumiblemente por esta edición, y generó cierta indignación en el gobierno, hasta el punto de que el Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, salió al paso de ese “libelo” (al que acusa de blasfemo y pornográfico, más que de político). No casualmente, al poco de estas declaraciones, la editorial turinesa fue objeto de un asalto por parte de elementos neofascistas italianos<sup>178</sup>. Sin embargo, muchos cantautores

---

<sup>177</sup> Liberovici, Straniero, pp. XIII-XIV.

<sup>178</sup> La nota que la Dirección General de Información distribuyó en la prensa para su publicación contenía la condena contra el propio editor:

«Las autoridades españolas estiman que los redactores, editores y difusores de tales insultos no son personas gratas que puedan recibir en lo sucesivo la hospitalidad española, de la que han abusado al publicar un pestilente ataque situado al margen de las controversias políticas y que viola los principios éticos más elementales que, en cualquier sociedad civilizada, han de gobernar la actividad editorial para que ésta sea un vehículo y no un pozo negro al servicio de innobles elucubraciones. En consecuencia, ha

encontraron motivos en sus páginas; quizás no demasiado material útil para cantar en España, dado el carácter explícito de muchas de esas canciones (por poner un ejemplo, la Número 1: “El cabrón Pancho Franco”), que además llevó a cierta prohibición sobre canciones inofensivas como “Se va el caimán” por haber dado la melodía a alguna de esas composiciones; lo que más aprendieron muchos de los cantautores que lo adoptaron como libro de cabecera fue el espíritu de comunión con el pueblo, el afán por hacerse vocales de esa resistencia latente y recoger ese otro folklore clandestino, lejos de los cancioneros del folklore “oficial” recogido y depurado por la Sección Femenina. El libro llegó a ser, para los cantautores más popularistas, una fuente de inspiración tan importante como la *Magna Antología del Folklore Español* del profesor García Matos o los cancioneros navarros para los miembros de la Euskal Kanta Berria; las canciones, por su parte, fueron interpretadas en su integridad por cantautores latinoamericanos como Rolando Alarcón u Óscar Chávez, y posteriormente en España, a lo largo de los años de desaparición del franquismo, por Adolfo Celdrán, Marina Rossell, Francisco Curto, etcétera. Pero, a parte de todo este impacto, del descubrimiento de un folklore y una subcultura oficial, una de las cosas importantes que tuvo este libro fue su carácter de propagación oral; dice Antonio Gómez:

Quizás hay un elemento importante de las canciones de este libro que merece ser destacado. Aparte de la influencia que tuvo sobre los nacientes cantautores, los temas del libro fueron quizás las últimas composiciones musicales que en España se transmitieron por el boca a boca. Personalmente las conocí y las cante yo diría que en el año 65, de boca de algunos camaradas que las habían oído a su vez de otros, sin saber quien es el que las pudo encontrar en el libro original, que, por supuesto, ni yo ni mis amigos sabíamos entonces que existía.<sup>179</sup>

Sin embargo, algo antes de que el libro pudiera llegar a ser conocido en España, ya comenzaron a moverse una serie de colectivos y movimientos; el primero de ellos, y que cundió de ejemplo al resto, fue el de la Nova Cançó catalana. En 1959, el escritor y futuro miembro de Setze Jutges, Lluís Serrahima, publicaba en la revista *Germinabit* un manifiesto titulado “Ens calen cançons d’ara”, en donde el escritor reivindicaba la producción de unas canciones, hechas en catalán, que pudieran ajustarse al tiempo presente:

Hem de cantar cançons, però nostres i fetes ara. Ens calen cançons que tinguin una actualitat per a nosaltres. Tothom n’ha cantades fins ara de les que podem anomenar de sempre, i d’aquestes, potser només les més conegudes; tanmateix n’hem deixades de banda de magnífiques que corren el perill d’ésser oblidades, i potser per culpa d’una excessiva intromissió de cançons estrangeres. És molt lloable, i àdhuc necessària aquesta

---

quedado prohibida la entrada y permanencia en territorio español del editor italiano Giulio Einaudi y de las demás personas que han participado en la elaboración y difusión del libelo titulado “Canti della *nueva resisteza* [sic.] spagnola”».

A lo que la Redacción de *ABC* añadía, sentenciando lapidariamente: «El prohibir la entrada o el invitar a salir de España a los comerciantes de aquel engendro blasfemo-político-pornográfico no puede considerarse una represión, ni una venganza, ni un abuso de autoridad. Es tan sólo una medida de higiene» (*ABC*, 9-I-1963, p. 43). Tras todo esto, Giulio Einaudi recibió muestras de apoyo y solidaridad de asociaciones de editores europeos, que además retiran el Premio Formentor de las Islas Baleares.

<sup>179</sup> Conversaciones privadas. De hecho, un testimonio de la oralidad de éstas y otras canciones puede encontrarse en su *Tantas vidas, tantas luchas*, p. 53.

intromissió des d'altres terres, però això no ha de privar mai que se segueixin cantant les nostres, siguin tristes o alegres, siguin com siguin: pel fet d'ésser nostres tenim l'obligació de no oblidar-les. Ara bé, és greu que no se'n facin de noves, jo almenys no n'he sentides. Podem atribuir-ho a les circumstàncies, però de cançons se'n poden fer de moltes menes i maneres; a més, aquestes circumstàncies no poden per elles mateixes privar un poble de les seves cançons. És precisament en moments difícils que han nascut gran nombre de cançons, de les més boniques, aquelles que els pobles han transformat en una mena d'oració col·lectiva.

Es tracta, doncs, que surtin cançons d'aquest moment nostre. Les darreres generacions bé ho van fer: Rodoreda, Nicolau, Morera, Vives... que aleshores eren joves. Van fer cançons que tots seguim cantant.

Què fan els músics que ara són joves? Les generacions futures podrien dir de nosaltres que vam ésser una generació que no sabé fer-se les seves pròpies cançons; en realitat podrien dir que amb prou feines vam cantar.

Fixem-nos a França, què passa: de qualsevol tema, de qualsevol fet, important o no –això és igual– sorgeix una cançó: i quines cançons!

Estem massa intel·lectualitzats? Tindrem por de cantar-les si en fem? Ben bé no ho sabem, però alguna cosa passa.

A les places dels pobles es ballen sardanes; se'n ballen moltes de compositors nous. Hi ha poetes i bé en surten de nous! També tenim músics. Què passa? Anem cadascú pel seu cantó o badem simplement.

Us imagineu si com a França tinguéssim aquesta mena de trobadors com són els “chansonniers”, que anessin pels pobles i per tot el país cantant cançons nostres? Les cançons franceses, italianes, mexicanes i moltes d'altres, bé són escoltades per tothom! Però no vull ésser massa optimista. Potser amb el temps ho aconseguirem. De moment, per què no intentem de fer les nostres pròpies cançons i cantar-les?<sup>180</sup>

Éste es el primer manifiesto que sentará las bases de los objetivos del primer colectivo de canción de autor en el Estado español. En 1961 se constituye el colectivo de cantautores en lengua catalana Els Setze Jutges (los dieciséis jueces), cuyos objetivos eran, a parte de expresar una visión crítica de la realidad, sobre todo de la realidad que afectaba a Cataluña, normalizar el uso de la lengua catalana y contribuir a una cultura y a una lengua menospreciada y ocultada. Su bautismo tuvo lugar el 9 de diciembre de aquel año, durante el recital que ofrecieron en una «sesión extraordinaria dedicada a la Poesía de la Nova Cançó»<sup>181</sup>. El mismo nombre del grupo, tomado del popular refrán catalán «*Setze jutges d'un jutjat mengen fetge d'un penjat; si el penjat es despengés es menjaria els setze fetges dels setze jutges que l'han jutjat*», parecía dar una pista sobre sus intenciones de testimoniar una denuncia sobre la realidad, a la vez que defender y normalizar el uso del catalán. Su modelo musical era la canción francesa, y sus primeros miembros eran intelectuales diversos con aficiones musicales y literarias; entre ellos estaban Josep Maria Espinàs (escritor y periodista: el primero en versionar a Brassens), Miquel Porter (historiador, crítico y teórico cinematográfico), Delfí Abella (psiquiatra), Remei Margarit (psicóloga), el propio Serrahima como letrista de muchas de aquellas primeras canciones, etc., a los que se sumaron más tarde

<sup>180</sup> *Germinabit*, Núm. 58 (Enero de 1959), p. 15.

<sup>181</sup> Torrego Egido, 11.

nombres que tuvieron una mayor trascendencia, como Francesc Pi de la Serra, Guillermina Motta, Maria del Mar Bonet, Joan Manuel Serrat o Lluís Llach. El colectivo, que sufrió las contradicciones que enfrentarán todos los colectivos parecidos que surgirían en estos años, sobre todo acerca de la música a emplear, se rompería como tal en 1968. Pero hasta entonces, su influencia sobre otros cantantes y colectivos fue innegable<sup>182</sup>, hasta en el extranjero: cuando en País de Oc aparece un movimiento de cantantes populares en occitano que se hace llamar *Nòva Cançon Occitana*.

Sin embargo, Setze Jutges no fue el único colectivo de la Nova Cançó catalana. Hacia 1967, otros cantautores, con criterios distintos, formaron el colectivo Grup de Folk: eran cantautores que, sin dejar de expresarse en catalán, tenían su vista puesta en el llamado folk estadounidense, con figuras como Bob Dylan o Joan Baez, y, en un menor grado al principio, en la canción popular catalana, pues, de todas maneras, a ellos también les afectó la manipulación del folklore hecha por el régimen. Algunos de sus miembros fueron Pau Riba, Albert i Jordi Batiste, Jaume Arnella, Jaume Sisa, Xesco Boix (un gran versionador de Pete Seeger y renovador del folklore infantil)... Maria del Mar Bonet también se les uniría, desertando de Setze Jutges y encontrando su modo de expresión en la música popular balear e incluso pan-mediterránea. En ciertos aspectos, por lo menos algunos, estuvieron en abierta oposición al conjunto de Setze Jutges, sobre todo Pau Riba (quien, casi paradójicamente, era nieto de los poetas Carles Riba y Clementina Arderiu), juzgando su estética e ideario como reaccionario, burgués y decimonónico; no en vano, buena parte del núcleo de Grup de Folk —especialmente Riba, Sisa y Batiste— comenzarán a hacer una canción de autor más heterodoxa, más cercana a los planteamientos estéticos, ideológicos y musicales del hippismo estadounidense, otro movimiento que, en las postrimerías de los 70, tendría sus relaciones contradictorias con la cultura de los cantautores “ortodoxos”, pero a su vez, en ocasiones, corrientes de simpatía y convergencia.

En esas mismas fechas en las que Setze Jutges despegaba, Chicho Sánchez Ferlosio grababa para dos jóvenes suecos, Sköld Peter Matthis y Svengöran Dahl, un número de canciones que saldrán en EP bajo el título genérico de *Spanska Motståndssånger (Canciones de la resistencia española)*, que fueron editadas en 1963 en Suecia (se reeditarán en LP en el año 1974), con portada e ilustraciones de José Ortega, y bajo anonimato del autor e intérprete (“Se silencia el nombre por razones de seguridad”, rezaba en sueco la contraportada del disco). Era un encargo de la revista Clarté para un número especial, que se enmarcaría además en una exposición de 1965 en Estocolmo llamada *Spannien Annorlunda* (España diferente), con obras de pintores suecos y del grupo Estampa Popular (un día después de su inauguración en la Sala Observatorium, será atacada por grupos de ultraderecha)<sup>183</sup>.

Grabadas en una casa, la canciones tienen un formato muy rudimentario (que acentúa ese carácter de ilegal), tanto formal como materialmente, pero

---

<sup>182</sup> Por orden de entrada, los dieciséis fueron Miquel Porter, Remei Margarit, J. M. Espinàs, Delfí Abella, Francesc “Quico” Pi de la Serra, Enric Barbat, Xavier Elies, Guillermina Motta, Maria del Carme Girau, Martí Llauredó, Joan Ramón Bonet, Maria Amèlia Pedrerol, Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Rafael Subirachs, y Lluís Llach.

<sup>183</sup> Sánchez Ferlosio habla del tema en Claudín (1981), p. 166. También hay información adicional y más completa en las páginas de Emilio Quintana: [chichosanchezferlosio.es](http://chichosanchezferlosio.es), y de José C. Cárdenas: [pueblodeespana.blogspot.com.es/2011/11/las-canciones-de-chicho-sanchez.html](http://pueblodeespana.blogspot.com.es/2011/11/las-canciones-de-chicho-sanchez.html).

conocen una gran difusión entre los medios clandestinos. Unas pocas<sup>184</sup>, como “Sin pan”, pertenecían al corpus que reunieron Liberovici y Straniero, y eran canciones sencillas, de denuncia abierta y sin otra aspiración que ésta, pero con una gran raigambre en la música popular. No hace falta decir que el disco estaba prohibido hasta la saciedad, porque a pesar de su desnudez material, las canciones de Sánchez Ferlosio tenían un componente que le faltaba a todos estos precursores, incluso a Paco Ibáñez: sus canciones, a parte de ser abiertamente explícitas, hablaban de hechos recientes y no se escondía en figuras retóricas. Así, “Coplas del tiempo (Los mineros en huelga)” hablaba de la reciente huelga minera acaecida en Asturias y tan cruentamente reprimida; o la “Canción de Grimau”, que era la denuncia abierta por la ejecución del dirigente comunista Julián Grimau, bajo la acusación de “rebelión militar”; otras, ya sólo por su título, eran imposibles de reproducir en España, como es el caso de “Fusiles contra el patrón” o “A la huelga, compañeros”. Sin embargo, la carrera musical de Sánchez Ferlosio no fue muy prolífica, quedándose reducida básicamente a dos LPs durante este periodo: este primero, *Spanska motståndssånger* (Canciones de la resistencia española), y *A contratiempo*, en 1978, ya sin el anonimato y con un espíritu más satírico; prefirió, sin embargo, escribir canciones para otros<sup>185</sup>.

En 1961, Mixel Labéguerie graba en el País Vasco francés un disco con cuatro canciones, *Lau herri kanta* (“Cuatro canciones populares”), el cual, en cierto modo, es el iniciador del movimiento de canción de autor en vasco que iba a impulsar Mikel Laboa en el País Vasco español, y articularla en una inicial manera colectiva, tras tener un encuentro con *Els Setze Jutges*. Hacia 1965, siguiendo el modelo de la Nova Cançó Catalana, la Euskal Kanta Berria, o Nueva Canción Vasca, se configura en un colectivo que, de semejante manera a cómo tomaron los Setze Jutges el suyo, toma su nombre de la leyenda “San Martinen estutasuna” (“El apuro de San Martín”), muy arraigada entre la tradición vasca: *Ez Dok Amairu* (no hay trece), que fue propuesto por el escultor Jorge de Oteiza, personalidad en torno a la cual se fue desarrollando el colectivo formado en sus inicios por el iniciador de la canción de autor en euskera, Mikel Laboa, junto a Benito Lertxundi, Joxe Anton Artze, Xabier Lete y Lourdes Iriondo, entre otros<sup>186</sup>.

El nombre lo había pensado Oteiza y está sacado de un cuento popular. A San Martín el Herrero se le presenta el diablo para comprar su alma, entonces le dice que va a empezar a enumerar y él tiene que decir una palabra en cada número: 3, la Trinidad; 12, los Apóstoles... Cuando llega al número 13, no recuerda nada y dice: *Ez Dok Amairu* («no hay trece»). Jorge lo tomó en el sentido de que no hay trece con la cultura; que se había roto el maleficio que pesaba sobre la cultura vasca; que iba a seguir adelante.<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> Existe una gran confusión entre las dos producciones, tanto por el título de ambas como por el hecho de que Ferlosio se incorporó a una nueva edición del disco que acompañaba al libro de Liberovici y Straniero.

<sup>185</sup> Además de habersele podido ver en el papel de trovador callejero en el documental dramatizado sobre Buenaventura Durruti escenificado por Els Joglars.

<sup>186</sup> Compusieron *Ez Dok Amairu*: Benito Lertxundi, Jexux y José Anton Artze, Jorge de Oteiza (como ideólogo), José Ángel Irigarai, Julen Lekuona, Lourdes Iriondo, Mikel Laboa, Néstor Basterretxea y Xabier Lete.

<sup>187</sup> Mikel Laboa en Claudín (1981), p. 135.



Sus objetivos y criterios musicales eran parecidos a los de sus homólogos catalanes, pero con diferencias. La mayor de ellas era que los cantautores vascos no tenían el más mínimo reparo en emplear melodías, instrumentos y canciones populares de Euskal-Herria; no les importaba el que el régimen las hubiera manipulado para sus fines y las reconocían como una seña de identidad, aunque ninguno se constituyera en un cantante de investigación musical: se trataba de la misma fórmula empleada por los cantautores estadounidenses y latinoamericanos de adaptar las canciones tradicionales a los nuevos tiempos. Contaban para ello con los magníficos cancioneros populares del siglo XIX, recopilados por el padre Resurrección María de Azkue en el *Cancionero popular del País Vasco y Literatura popular del País Vasco* (1922), complementados por las investigaciones del padre Donostia y del etnólogo José Miguel de Barandiarán; y también con un fuerte e insobornable sentimiento de identidad. Para ello, Edigsa abrió una filial llamada Herri-Gogoa, en donde estos autores e intérpretes pudieran registrar su obra. Más tarde se sumarían Elkar, Artezi y, mucho más adelante, Iz y Xoxoa.

En Castilla, y más concretamente en Madrid, el movimiento tenía también sus peculiaridades. Hasta aproximadamente 1967, la prensa musical, imitando al movimiento de canción de autor en catalán, había bautizado a una serie de intérpretes como Massiel, Luis Eduardo Aute, Manolo Díaz o Patxi Andión, como la “Nueva Canción Castellana”, término que, para autores como Francisco López Barrios, siguiendo mucho a Antonio Gómez, les venía grande, pues

... en cuanto que con esta nomenclatura se trató de identificar, en los años 60, un tipo de canción de texto que entraba perfectamente dentro de los cauces ambiguos y confusos de lo que podría llamarse protesta o actitud crítica más o menos asumida y por lo tanto poco o nada incómoda o peligrosa para quienes controlaban a todos los niveles, desde arriba, la realidad diaria socio-económico-político-cultural del estado español.<sup>188</sup>

Y así, López Barrios define la producción de este grupo «por su contenido ideológico poco más que unos ligeros escarceos juveniles, que unos anémicos productos de una contestación claramente aburguesada en el fondo y en la forma, incapaces de profundizar y de conectar con la realidad de las aspiraciones populares el contenido de su discurso literario», y que, por estas razones, más que contribuir a una educación crítica en la cultura para la resistencia, podían llegar a frivolar una protesta legítima. Pero para Fernando González Lucini, esta división entre “comprometidos” y “superficiales”, o, como se decía en la Nova Cançó con sus intérpretes, “puros” e “impuros”, “auténticos” e “imitaciones”, constituye un error de fondo muy grave, cuyas consecuencias se dejarían ver más tarde; para él, que tiene en la cabeza las composiciones de Luis Eduardo Aute o de Manolo Díaz, también aquél fue un movimiento válido y en absoluto desdeñable:

Creo que aquel intento de trazar fronteras entre lo que se consideraba la «canción comprometida» –que era la canción de protesta, radical y de fuerte contenido político– y la canción que abordaba los problemas y las realidades cotidianas y vitales del ser humano –considerada como «seudo-comprometida» y más comercial– ha sido la gran causa, entre otras, de que cuando empezamos a abrirnos a esta democracia, todavía en pañales,

---

<sup>188</sup> López Barrios (1976), p. 20.

se considerara que había pasado el tiempo de los «cantautores» y que había que proceder a su solemne enterramiento. Lo malo es que en algunos casos los enterradores fueron los mismos sesudos críticos y analistas que en los años sesenta y setenta habían provocado el error, el encasillamiento y la división.<sup>189</sup>

Incapaces de dejar de dar su razón a González Lucini, preferimos una explicación sintética de aquella primera Nueva Canción Castellana: en definitiva y simplificando mucho, era una canción de autor buena, de calidad técnica, pero aún bastante comercial (sin que esto necesariamente tenga que ser negativo para otras dimensiones) y algo superficial en los planteamientos que, además, no contaba con el sustrato cultural y popular con el que sí contaba la Nova Cançó; el problema de base es que la Nova Cançó fue anterior a su denominación, y esta Nueva Canción, siendo posterior a su denominación, parecía responder a una réplica comercial de la prensa y la industria del disco de Madrid, quizás sólo por planteamientos comerciales y en ningún caso políticos, de la misma manera que esa misma prensa bautizara a Los Brincos como “los Beatles españoles” o se pasaran años buscando el equivalente español de Bob Dylan (errando el tiro las más de las veces).

Sin embargo, para muchos autores, como López Barrios, lo más auténtico de la canción de autor castellana arrancaba el 22 de noviembre de 1967, cuando un colectivo que solía reunirse en los locales de la revista *Hogar 2000*, llamado Canción del Pueblo, nombre que rememoraba –y traducía– al colectivo People’s Song (Seeger, Guthrie, etc.), hacía su presentación en la forma de un recital dado en el instituto Ramiro de Maeztu: Adolfo Celdrán, José Luis Leal, Hilario Camacho, José Manuel Brabo “Cachas”, Ignacio Fernández Toca (adaptador del himno sindicalista estadounidense “We shall not be moved” como “No nos moverán”<sup>190</sup>), Elisa Serna, Julia León... Y en el papel de ideólogo del grupo y proveedor de temas musicales, el periodista Antonio Gómez<sup>191</sup>. Un colectivo que, al principio, se parecía más a sus homólogos vascos, catalanes y gallegos en los planteamientos estéticos e ideológicos, y que, como ellos, irían evolucionando. Tras la ruptura del grupo, se crea con algunos de ellos otro colectivo semejante, llamado “La Trágala” (en honor al antiguo himno de la rebelión liberal del siglo XIX), que tampoco tendría demasiada duración. Junto a estas experiencias se fundó, de manera semejante a como hicieron los movimientos catalanes, una discográfica pequeña llamada EDUMSA (Editorial Universitaria Madrileña S.A.), que publicó unos pocos sencillos. El primero, uno colectivo de cuatro canciones cantadas por dos cantantes cada una, bajo el título de *Ensayo-1*; eran canciones sobre poemas del Arcipreste de Hita (“La propiedad que’l dinero ha”), Antonio Machado (“Discutiendo están dos mozos”), Luis de Góngora (“Verdad, mentira”) y Rabindranath Tagore (“Desperté”), cantados por Luis José Leal y José Manuel Brabo, acompañados a la guitarra por Manuel Toharia. El segundo, con el título de *Ensayo-2*, era de Hilario Camacho y contenía dos

---

<sup>189</sup> González Lucini (1998), p. 120.

<sup>190</sup> Canción que, según algunos, nació de las huelgas de los sindicatos afroamericanos sureños del algodón, y que en España tuvo otras versiones en distintas lenguas: por ejemplo, Xesco Boix, en cuya versión se inspiró Toca, cantaba “No serem moguts”, y Xoán Rubia “Non nos van mover”.

<sup>191</sup> La lista completa de Canción del Pueblo es ésta: Ignacio Fernández Toca, Luis José Leal, “Cachas”, Hilario Camacho, Adolfo Celdrán, Carmina Álvarez, Julia León, Anselmo Cano, Paco Niño y Elisa Serna (estos dos últimos, los únicos que no provenían del ambiente universitario).

canciones sobre sendos poemas de Nicolás Guillén. Nótese en esto, a parte de explicaciones más desromantizadoras, la clara influencia de Paco Ibáñez. A éstos seguirían algunos pocos sencillos más, como los primeros de Elisa Serna, Labordeta y el “No nos moverán” de Ignacio Fernández Toca. A todos ellos, y hablando de lo que sería un verdadero movimiento de Nueva Canción Castellana (que aglutinaría a los intérpretes de aquel primer movimiento)<sup>192</sup> como al resto en su caso, habrá que sumarles en un futuro otros cantantes como los extremeños Pablo Guerrero y Luis Pastor, o Rosa León, etc., e incluso lo que podríamos denominar la escuela de la canción folklórica surgida también por entonces, especialmente en Segovia y en torno a personalidades como Agapito Marazuela y el más joven Joaquín Díaz: grupos y cantantes como Ismael (quien, de manera similar a Paco Ibáñez, comenzó en París musicalizando poemas), Hadit o Nuevo Mester de Juglaría.

El cuarto movimiento regional de importancia, en orden cronológico, es la llamada Nova Canción Galega. El recital que Raimon dio en la Residencia de Estudiantes de Santiago de Compostela el 9 de mayo de 1967 supuso una gran revelación para algunos jóvenes contestatarios de cualquier tendencia, que comenzaron a sopesar la idea de que era posible hacer una canción testimonial semejante a la gran canción testimonial latinoamericana y hecha en su lengua materna. González Lucini opina que este recital fue el detonante del nacimiento de la Nova Canción Galega; pero Benedicto García, protagonista de aquellos hechos, matiza esta interpretación:

... Eu sempre engado que foi o detonante para a formación do público galego na canción popular. Xerou a necesidade de canción, a necesidade de establecer códigos distintos e mensaxes distintas a través da canción. Iso conseguíuno, é certo, o concerto de Raimon no Estadio da Residencia e, despois, o *Gaudeamus igitur*, o *Venceremos nós* e o Himno Galego.<sup>193</sup>

Unos jóvenes contestatarios, como lo eran el católico progresista Benedicto García y Xavier González del Valle, los dos fundadores de Voces Ceibes: el primer colectivo de la canción de autor gallega, imitando los criterios estéticos e ideológicos del colectivo catalán Setze Jutges, tomaban el relevo que les dejaba Raimon en su tierra. Así rezaba el programa de mano de lo que fue su primer recital (tras la suspensión meses antes) en la Facultad de Medicina de Santiago, con el apoyo de la ADE (Acción Democrática Estudiantil)<sup>194</sup>. El programa de mano del primer recital que tuvo lugar, redactado por el catedrático Xesús Alonso Montero, que ejerció como una especie de “padrino” intelectual de Voces Ceibes, decía así:

... Dende hoxe Galicia ten o que noutros ámbitos menos precarios, teñen dende fai tempo: unha canción á altura do intre histórico, unha canción nascida para desacougar e alumear: unha canción pra acadarmos conceencia dos nosos problemas reais.

A voz de estes dous mozos, Benedicto e Xavier, vai levar as mellores inquedañas e as mellores carraxes a eidos deica o de agora alleos á

<sup>192</sup> Y no sería en absoluto descabellado: también hay críticos que, dentro del movimiento de la Nova Cançó, incluyen intérpretes totalmente comerciales, como José/ Josep Guardiola, o grupos de pop como Els Dracs o Els 4 Gats (en donde debuta Pi de la Serra), y no, como en este caso, “medianamente” comerciales.

<sup>193</sup> Benedicto García, p. 49. Para la apreciación de González Lucini (1998), p. 103.

<sup>194</sup> A partir de este recital, el boletín de dicha asociación comenzó a publicarse en gallego.

literatura; por primeira vez tamén, centos e mais centos de homes e mulleres do noso país van escoitar a súa fala feita arte e cultura viva.

Este xeito de expresión xurde en Galicia un pouco tarde, pero tiña que xurdir porque os países endexamais renuncian á expresión operante. Estes mozos da Universidade Galega chegan a nós no tempo de desacougar, morto xa o tempo de calar e o tempo de falar por falar.<sup>195</sup>

A ellos se sumaron outros cantantes, como Xerardo Moscoso, Guillermo Rojo, Vicente Araguas, el poeta Alfredo Conde y los más prolíficos Miro Casabella, Bibiano Morón y Suso Vaamonde, en diferentes etapas antes de la disolución del grupo a principios de los 70, además de algunos otros que no permanecieron demasiado tiempo. Los criterios ideológicos y estéticos de este primer movimiento, como decimos, eran muy semejantes a los de sus homólogos catalanes, e incluso la casa discográfica que grababa los discos de éstos, de manera semejante a como hicieron en el País Vasco, abrieron una sucursal para la grabación de la canción en gallego, llamada Edigsa-Xistral, en donde vieron la luz los primeros EPs de Benedicto, Xoán Rubia, Xerardo, etc. Esto es un fragmento de su manifiesto:

... el rechazo del folclore manipulado como vehículo musical, la musicación de poemas como base de los textos de las canciones y el acercamiento a la realidad social del pueblo gallego.<sup>196</sup>

Antonio Gómez opina que, de estas tres características que marcarían el modelo de la primera Nova Canción, sólo la tercera se mantuvo íntegramente, pero también parte de la segunda. Sin embargo, se encontraron con ciertos problemas que no tenían los cantautores catalanes o vascos, y que les acercaba más, curiosamente, a los cantautores madrileños y andaluces. Como es sabido, Galicia carecía de una burguesía medianamente liberal y regionalista o de un clero fuerte e influyente, tal como si existían en Euskadi y en Cataluña, que reivindicaran o apoyaran manifestaciones con algún carácter regionalista, por lo que la falta de apoyo y capital fue una constante en la grabación y promoción de cantautores gallegos de carácter contestatario, de una manera similar a cómo la canción en castellano también careció de esos apoyos (aunque bien es verdad que el apoyo “burgués” que las canciones vasca y catalana recibieron ha sido en ocasiones exagerado por una crítica bastante malintencionada).

En las condiciones específicas de Galicia, las dificultades normales con que en cualquier sitio del Estado Español han tropezado los correspondientes intentos de poner en pie una canción comprometida y crítica, se vieron especialmente incrementadas por la postura cerril de una burguesía centralista y profundamente inculta, de la que, de alguna manera, los cantantes eran prófugos, y a la que obligaban a escuchar amenazantes verdades que, para colmo de la insolencia, estaban dichas en gallego.<sup>197</sup>

Por otro lado, y sin embargo, bastante unido a esto, estaba la cuestión musical: ¿se podía hacer canción cantada en gallego cuya música fuera, no ya sólo una música basada en la canción francesa, sino en composiciones algo

---

<sup>195</sup> Benedicto García, p. 42.

<sup>196</sup> En González Lucini (2004), p. 33.

<sup>197</sup> Antonio Gómez, “A propósito de Benedicto, algunos apuntes para la historia de la canción gallega”; libretto incluido en el LP de Benedicto *Os nomes das cousas*, p. 4.

más contemporáneas? Para Els Setze Jutges, que se movían en los ambientes urbanos barceloneses, era relativamente fácil desentenderse de un folklore que, como ya hemos dicho, estaba demasiado marcado ideológicamente por el régimen; sin embargo, no era tan fácil para los cantantes en gallego, cuya negativa, por las mismas razones, e incluso más acentuadas (siendo el folklore gallego, junto al andaluz y el aragonés, el más explotado por el régimen), chocaba probablemente contra lo que la industria discográfica esperaba de alguien que cantara en gallego. La otra salida era la de cantante melódico: a mediados de los 60, cantar en gallego llegó a *ponerse de moda*<sup>198</sup>, gracias a cantantes que lo hacían como signo de expresión, pero despolitizadamente, como Andrés do Barro, o eventualmente y movidos por motivos comerciales, como Juan Pardo o Julio Iglesias: una canción en gallego comercial que estancó la eclosión de la Nova Canción durante, al menos, cuatro años.

Voces Ceibes, aunque luego recibiera críticas por parte de nuevos cantautores y grupos gallegos respecto a su dogmatismo político-musical, fue un primer paso para constituir el movimiento de la Nova Canción Galega, al que luego se unirían gentes como Emilio Cao, Jei Noguerol, Pilocho, o los grupos Fuxan os Ventos, O Carro, Xocaloma... Además, la influencia del cantautor portugués José Afonso sobre muchos de ellos les demostró que se podía hacer una música actual, comprometida y contestataria que, a la vez, se apoyara en la música tradicional del pueblo; a partir de ahí, los discos de Miro Casabella, Bibiano o Benedicto (quien trabajó durante un fructífero tiempo con Afonso) se llenaron de los elementos célticos de la música tradicional galaica.

Estos cuatro suelen ser considerados como los pilares fundamentales del movimiento de canción de autor, porque cada uno constituye una forma de expresión crítica en cada uno de los cuatro lenguajes mayoritarios del Estado español; pero no menores en importancia son los movimientos siguientes:

El Nuevo Cante Hondo o Jondo, que también es bastante temprano, fue, más que un movimiento, una etiqueta para catalogar a una serie de jóvenes cantaores con características particulares. Puede haber reticencias entre algunos críticos para catalogarlos como cantautores, aunque ya hemos visto que dada la versatilidad, y esto lo demuestra, no debería ser así: aunque más grave aún es la pretensión de desterrar a estos cantaores del flamenco por tratar, como dicen, de “temas políticos”. El Nuevo Cante Hondo era la reacción de una serie de músicos de este género por recuperar y reivindicar el cante hondo como canción popular, y más aún, manifestar ese carácter primerizo que el flamenco tuvo de lamento de los más oprimidos: de los gitanos marginados y perseguidos, y de los jornaleros andaluces, tras siglos de secuestro por parte de los caciques andaluces y de la burguesía. Son nombres conocidos y respetados los de Manuel Gerena, José Menese, Enrique Morente, El Cabrero, Vicente Soto “Sordera”, Juan Peña “El Lebrijano” y un largo etcétera, que no sólo emplearon su música con estos fines sino que, además, la renovaron con nuevos textos, motivos y arreglos.

---

<sup>198</sup> También se “puso de moda”, durante cierto tiempo, cantar en catalán, debido al éxito de Josep Guardiola; hubo incluso algunos cantantes melódicos italianos que versionaron sus propios temas en catalán. Existió, realmente, una tendencia comercial de canción en catalán, pero, a diferencia de lo que pasaba en Galicia, estaba más o menos controlada por las dos primeras discográficas catalanas (Edigsa y Concèntric) y, además dichos cantantes no solían interpretar temas propios, sino adaptaciones al catalán.

También en Andalucía, en torno al proyecto, primero radiofónico y luego impreso, "Poesía 70", creado por el poeta andaluz Juan de Loxa en 1967, surgió también, en 1969, el colectivo de cantautores andaluces Manifiesto Canción del Sur, que reunía a personas como Antonio Mata, Raúl Alcover, Enrique Moratalla, Esteban Valdivieso, Nande Ferrer, Miguel Ángel González, Ángel Luis Luque y Carlos Cano, entre otros, y que tenía por lema "Andalucía-sentimiento-raíz". De manera semejante a como hacía el Nuevo Cante Hondo, los cantautores reunidos en Manifiesto Canción del Sur, también de manera similar a como hicieron los cantautores vascos y otros, decidieron, en vez de renunciar a la idea de hacer una música basada en la música popular de su tierra, reivindicarla mediante su utilización y la reivindicación de la idea de que la música popular debe ser empleada, en todo caso, para ponerse del lado de los que sufren y nunca al contrario.

Otros movimientos interesantes que se sucedieron entre los 60 y los primeros 70 fueron la Nueva Canción Aragonesa, en torno a José Antonio Labordeta y su revista y asociación *Andalán*, y que contó con gentes como Joaquín Carbonell, Tomás Bosque, La Bullonera, Boira...; la Nueva Canción Canaria, con grupos numerosos surgidos a raíz del magisterio de Los Sabandeños, como Chincanarios o Verode, y solistas como Juan Carlos "Caco" Senante, Julio Fajardo, Suso Junco, Manuel Luis Medina, y grupos como Magma 12, Mestisay y Taburiente, entre otros, pertenecientes al colectivo *Canarias: Pueblo, Palabra y Canción*; o la canción asturiana, con el precedente de Víctor Manuel (que había cantado en ocasiones en asturiano): el dúo Nuberu, Manolín Fernández o Jerónimo Granda, representaban la vida de los mineros asturianos y, a su vez, reivindicaban el asturiano como lengua materna, apoyándose en ocasiones en poetas que escribieran en esta lengua como Manuel Asur.

También es de importancia reseñar la existencia de una importante corriente de canción satírica que renuncia a denunciar a la sociedad con textos y músicas demasiado serios y prefieren hacerlo por la vía del sarcasmo y la ironía. A parte de la canción puntual que pudiera hacer cualquier cantautor (véanse sátiras como "Buenos días, Adela mía" de Víctor Manuel, o las "Meditaciones de Severino el Sordo" de Labordeta), hubo grandes valedores de esta manera de hacer canción comprometida: Pi de la Serra, siguiendo al francés Georges Brassens, fue uno de los primeros y más acertados satíricos; pero en una vía ya plenamente humorística nos encontramos a Las Madres del Cordero y su continuación, Desde Santurce a Bilbao Blues Band (que llega a tener un pequeño éxito comercial con el tema "El hombre del 600"). Con mucho más éxito, el trío catalán La Trinca –antes de convertirse en un grupo humorístico televisivo– satirizaba sobre todos los aspectos de la sociedad con mucha imaginación musical; también en Cataluña estaba Pere Tapias, un cantante de corte satírico que no llegó a entrar en Els Setze Jutges. Y, de las últimas hornadas de entonces, Javier Krahe, un cantautor peculiar, forjador de un universo propio y surrealista. Elisa Serna valoraba muy especialmente esta otra corriente de canción de autor o social, que ayudaba a distanciar un poco, especialmente los grupos de Moncho Alpuente (con los que colaboró):

Por otra parte yo pienso que nosotros teníamos una tendencia incurable a trascendentalizar todo lo que hacíamos. No sé, pienso que a lo mejor nos poníamos demasiado serios, nos creíamos demasiado nuestro papel, y esto se vio claro cuando algún tiempo después llegaron *Las Madres del*

*Cordero*, con Moncho Alpunte y otros, y nos dimos cuenta de que decían lo mismo que nosotros, pero con sentido del humor, con otros planteamientos que quizás resultaban incluso más adecuados.<sup>199</sup>

Hay que sumar a todos ellos la labor de los cantautores latinoamericanos que residían en España por diversos motivos, como ya hemos señalado: Claudina y Alberto Gambino, Olga Manzano y Manuel Picón, Rafael Amor, Quintín Cabrera, Carlos Montero o Alberto Cortez, el primer cantante en musicalizar a Antonio Machado<sup>200</sup> en España; y también el de personas que no se adscribían muy bien a los movimientos mayoritarios, como Nino Sánchez, Ricardo Cantalapiedra, Ana Belén, Antonio Resines, Teresa Cano, Joaquín Sabina, Alberto Pérez, el grupo Aguaviva, o los riojanos Carmen, Jesús e Iñaki.

A parte de los cantautores, entendiéndolos como solistas, hubo más estilos y géneros que se pueden incluir en él, o que tienen elementos suyos. Además de estos intérpretes que no practicaban una música determinada y se distinguían, primeramente, por la calidad de sus textos, hubo otras corrientes, especialmente dos: la principal, el folk; y quizás en menor medida, el rock.

### ***Precisiones sobre el género musical***

Principalmente, la canción de autor española recibió influencias de diversas fuentes de movimientos de canción de autor extranjera, anterior o coetánea. Sobre todo fueron, en un principio, la canción francesa (*chansonniers*), la nueva canción latinoamericana y la canción norteamericana (*folksingers*); influencia más tardía fue la canción portuguesa<sup>201</sup>.

De todos estos movimientos, cabría diferenciar cuatro grupos generales: cantantes que nacen artísticamente en democracias, como los *chansonniers*, los estadounidenses, los italianos y los canadienses. En otro orden estarían los que habiendo nacido artísticamente en una democracia, ésta se ve truncada por un golpe de Estado: el caso de los chilenos, argentinos, uruguayos, griegos, etc. Cabrían también aquellos que surgen en Estados revolucionarios, como la Nueva Trova cubana o cantautores de la Europa del Este. Y finalmente, los que nacen bajo una dictadura fascista, como los españoles, los portugueses y otros músicos sudamericanos.

En el primer caso, el cantautor critica a su sociedad y a la clase burguesa desde los presupuestos de más democracia y más libertad, denunciando las contradicciones que como Estado democrático pueda poseer

---

<sup>199</sup> Francisco López Barrios (1976), p. 96.

<sup>200</sup> Los inicios de este cantante son curiosos y su trayectoria casi excepcional. Cortez, junto a Carlos Montero, llegó a Europa con un grupo folklórico argentino llamado Hugo Díaz y sus Changos, y se quedó para hacer carrera musical, haciendo una canción comercial latinoamericana muy del gusto de la época. Sin embargo, temas como “Mr. Sucu-Sucu” no acaban de llegar al éxito. Es precisamente su agente quien le anima a que grabara los temas que cantaba en la intimidad: canciones de Atahualpa Yupanqui, de Facundo Cabral y de Jaime Dávalos. Su presentación como cantautor, con estos temas y musicalizaciones de Machado y de Góngora, tuvo lugar en un recital en el Teatro Real, en el año 67. Es, se puede decir dejando a un lado los escarceos de juventud con grupos pop a nivel aficionado de muchos cantautores, casi el único caso en el que un cantante obtiene un mayor reconocimiento al abandonar la canción comercial por la canción testimonial.

<sup>201</sup> Por lo visto no existe en portugués, o al menos en Portugal, una palabra que traduzca el término “cantautor”; suele emplearse la genérica de *cantor/-es*. No obstante, el género recibe el nombre, en apariencia bien aceptado, de *canção de intervenção*, traducible a “cancion protesta”, aunque con el matiz de esa idea de querer intervenir en la vida social a través del arte.

el suyo (por ejemplo, en el caso estadounidense, la protesta contra las leyes segregacionistas y la intervención en la guerra de Vietnam). En el segundo caso, los cantautores han podido desarrollar, como en el primero, una actividad artística y crítica de manera más o menos libre, y han podido apoyar iniciativas políticas de carácter progresista o revolucionario, pero los golpes de Estado de Pinochet o Videla no sólo truncan esta carrera, sino que los sitúan como agentes incómodos que deben ser físicamente eliminados: la única solución viable es el exilio y actuar, como los exiliados alemanes y españoles de décadas anteriores, para dar a conocer los crímenes de sus gobiernos. El caso de los cantautores que nacen bajo regímenes revolucionarios es algo más complejo: en primer lugar, hay que distinguir si apoyan ese régimen o si, por el contrario, se oponen a él, como el alemán oriental Wolf Biermann: en este caso deberán ser encuadrados en el siguiente bloque; el gran ejemplo de cantantes que apoyan a un régimen revolucionario es el de los cantautores cubanos: con toda la poesía y música de calidad que encontramos en sus canciones, a veces su función ha sido (o por lo menos el régimen cubano así lo ha deseado) política, primero, haciendo propaganda a favor de él, exportando la idea de la revolución socialista y, en segundo lugar, denunciando los abusos del capitalismo y del fascismo, pero con una gran solidaridad hacia los pueblos oprimidos. Se trataba de una canción protesta *para otros*. Siendo un poco críticos, hemos de darle la razón a Pardo cuando dice:

... Nunca la canción protesta ha crecido a favor del viento oficial. Su mejor fertilizante ha sido siempre la censura y la represión. Sin ellas su valor resulta muy menguado. Y la Nueva Trova ha nacido con demasiadas bendiciones oficiales.<sup>202</sup>

Canción de autor, sí, pero canción protesta, en cuanto es protesta, para otros (independientemente de si, puntualmente, en alguna canción hayan aflorado críticas hacia algún aspecto o personalidad del régimen) y, por tanto, cultura para la resistencia para otros.

En el último grupo se enmarca nuestro objeto de estudio: cantautores que han nacido artísticamente bajo la dictadura; como veremos, su labor social consistía en tratar de socavar la influencia del régimen y su cultura. Todos los cantantes sociales tienen la dimensión de la cultura de y para la resistencia (aunque sea para otros, como en el caso de la Nueva Trova y cantautores de la Europa del Este), pero donde se acentúa más es en los casos de dictadura, sea vieja o nueva. La importancia de la canción en los procesos históricos políticos, sobre todo revolucionarios, ha sido indudable, pero más aún bajo las dictaduras, en donde las canciones pueden contener mensajes en clave, apoyo a la resistencia, denuncia del sistema y, sobre todo, aliento moral para la población: «La canción como arma es un recurso típico de los pueblos sometidos a las dictaduras»<sup>203</sup>. La aportación que un arte comprometido puede hacer en democracia es, sin duda, bastante valiosa, pero el que se hace bajo una dictadura y en contra de ella es casi vital.

Revisemos los movimientos más influyentes. La canción francesa, o *chanson*, fue la primera influencia para muchos movimientos en España. Surgió a finales de los años 40, o incluso durante la II Guerra Mundial, y tuvo figuras como Edith Piaf, Charles Aznavour, Georges Brassens, Jacques Brel (Bélgica),

---

<sup>202</sup> J. R. Pardo, p. 61.

<sup>203</sup> S. Liberovici y M. Straniero, p. IX.



Léo Ferré (Monaco), Jean Ferrat o, más adelante, Georges Moustaki. Eran textos con una gran profundidad poética, con mucha inteligencia y elaboración que criticaban la sociedad impuesta tras la victoria aliada desde planteamientos progresistas genéricamente (Brel, Brassens y Ferré mostraban simpatía, y hasta militancia, por el anarquismo), con una música, o bien basada en la música popular urbana francesa (jazz, vodevil, valse-moussette, etc.), o bien con una gran desnudez (en el caso de Brassens). La canción francesa influyó notablemente sobre los cantautores catalanes reunidos en torno a Els Setze Jutges, buscando un vehículo musical propio que les alejara de la manipulación folklórica, y que además pudiera ser popular; muy especialmente Brassens, de quien Josep Maria Espinàs sería el primero en traducir y adaptar sus canciones al catalán para interpretarlas. Por vía catalana, el estilo francés, o francés-catalán, será adoptado también por Voces Ceibes y otros. La influencia de Brassens y de toda la canción francesa es perfectamente rastreable en varios cantautores, como Labordeta, Patxi Andión, Pi de la Serra, Javier Krahe, etc.

La canción latinoamericana supuso la otra gran fuente de inspiración para los cantautores. Las canciones de Atahualpa Yupanqui o Violeta Parra mostraban un estilo que, si bien podía ser menos cerebral que el francés, no dejaba de tener una importante carga poética, una gran denuncia y reivindicación social, y un estrecho vínculo y compromiso con las capas populares, basándose su música en los estilos tradicionales de sus países. Compartiendo el tiempo, llegarían a ser influidos por intérpretes y grupos de diversos países como Víctor Jara, Daniel Viglietti, Quilapayún, etc., y, muy especialmente, la Nueva Trova Cubana<sup>204</sup>, que explotaba una vena poética muy determinante. Se puede decir, sin temor a equivocarse, que, como en el caso de la poesía y la narrativa, también hubo un *boom* latinoamericano que influyó de manera muy determinante sobre los cantautores del Estado español.

La otra gran influencia fue el folk estadounidense. Quizás a menudo se le ha dado mucha importancia en la definición del género en España, aunque pudo ser un movimiento algo más tardío en influencia. En el origen de los movimientos no influye tanto como los anteriores, salvo por algunas canciones conocidas de Pete Seeger (“We shall not be moved”, por ejemplo), hasta la aparición del Grup de Folk, cuando los temas más contemporáneos de Bob Dylan y Joan Baez comienzan a ser interpretados y adaptados, y, probablemente, a través de los más noveles se comience a conocer la obra de Woody Guthrie, de Pete Seeger o de Malvina Reynolds (a la que Adolfo Celdrán versiona en su primer y prohibidísimo sencillo<sup>205</sup>); también parte del colectivo Canción del Pueblo tiene una fuerte influencia de este movimiento. La influencia anglosajona más contemporánea, no obstante, y obviando las

---

<sup>204</sup> Las primeras canciones de la Nueva Trova que se escucharon en la radio española llegaron en 1973; Víctor Erice o Antón Ezeiza (según versiones), tras un viaje a Cuba para asistir a un festival cinematográfico, trajeron de Cuba una cinta abierta con las primeras grabaciones de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, que le fue dada a Julia León, la cual se la pasó a Antonio Gómez, quien las reprodujo desde su programa en Radio Popular FM. También fue el sello Gong el que distribuiría los discos de la Nueva Trova, al poseer Movieplay los derechos del sello cubano EGREN. (Agradecemos a Antonio Gómez esta información de primera mano).

<sup>205</sup> Editado en 1969, contenía “General”, un fragmento del poema de Bertolt Brecht “Catón de guerra alemán”; una versión del himno de los partisanos italianos “Bella ciao”, y esta adaptación de “Little boxes” como “Cajitas”, aplicada a la realidad nacional. El disco recibió fulminantemente el sello “no radiable” y no es de extrañar: cada canción parece representar una crítica contra alguno de los grupos sociales dirigentes (Movimiento, ejército y burguesía).

versiones, no se dejará notar hasta principios de los 70, como veremos más abajo.

La canción portuguesa, de cantores como José Afonso, Luís Cília, Fausto, Vitorino o Adriano Correia de Oliveira, aunque guarda muchas similitudes con la española, no influye de manera esencial hasta mediados o finales de los 70, especialmente tras la Revolución de los Claveles, que es cuando empieza a ser realmente conocida; aunque a finales de los 60 los discos de Afonso son conocidos por algunos, gracias a la promoción de Joaquín Díaz (quien también promueve a Seeger). Precisamente es José Afonso el que, indirectamente, opera un cambio en la *nova canção galega*, cuando los cantautores de Galicia descubren su obra y, como observan en la canción latinoamericana, descubren las posibilidades que encierra la música popular autóctona. Benedicto García, de Voces Ceibes, conoce a Afonso y comienza a colaborar con él como músico acompañante, participando también en la grabación del disco del portugués *Eu vou ser com a toupeira* (1972); más tarde, le sustituirá Bibiano en esa labor. A parte de sobre la canción gallega, la canción portuguesa influye notablemente sobre Luis Pastor, quien admira la adopción de los ritmos africanos, y Adolfo Celdrán, que versiona a Luís Cília<sup>206</sup>.

Pero no menos importante fue la influencia de las músicas autóctonas, aunque a menudo, sobre todo al principio, estén rodeadas de polémicas y recelos. Vamos a hablar de eso a continuación, pero qué duda cabe del valor popular de la influencia de las músicas de los pueblos de España en muchos cantautores, con las cuales consiguieron un acercamiento más efectivo y real con el pueblo en varias ocasiones.

Como hemos visto por encima, la relación de los cantautores, en general, con el folklore fue ambivalente, y a veces hasta contradictoria<sup>207</sup>. Para González Lucini, las relaciones de rechazo y de aceptación tienen que ver, hasta cierto punto y con excepciones, con la existencia o no de un lenguaje materno no castellano y la búsqueda de un elemento diferenciador:

Si nos aproximamos al nacimiento de la «nueva canción» que empezó a crearse, a partir de los sesenta, en los diferentes pueblos y comunidades del Estado que tenían el castellano como única lengua, nos encontramos ante una situación que era radicalmente distinta de lo que estaba aconteciendo en aquellas otras zonas que poseían una lengua propia, fuese

---

<sup>206</sup> Tras la Revolución de los Claveles, muchos cantautores de España, especialmente catalanes, actúan en Portugal. Pi de la Serra fue uno de ellos, y de llegar a Portugal sin conocer la obra de a José Afonso (teniendo, además, un incidente desagradable con el general Spínola) y tener que jugar con el nombre para ahorrarse sustos (figúrese: PI-DE la Serra), fue uno de los portadores del fétetro del cantor de la democracia portuguesa, junto a Benedicto y los músicos portugueses Sérgio Godinho, Zé Mário Branco, Xico Fanhais y Luís Cília.

<sup>207</sup> Como de costumbre, las generalizaciones nos traicionan, pues si bien hemos dicho que el colectivo Setze Jutges desdeñaba el uso de cualquier folklore, hay que señalar la existencia, en un tiempo bastante temprano, de un larga duración de Joan Manuel Serrat en el año 67, titulado *Cançons tradicionals*, donde, efectivamente, este solista interpreta todo un repertorio de canciones populares de los Països Catalans muy conocidas; y aún más, hay que señalar la edición de un sencillo de uno de sus fundadores y principales ideólogos, Josep Maria Espinàs, titulado *Cançons tradicionals catalanes*, con cuatro famosas canciones catalanas (y no escogidas azarosamente, podríamos decir), ya en 1962, junto, también, a la adaptación libre del tema “A la vora de la mar”, que le sirve al cantautor para reflexionar sobre la historia y la dignidad perdida de Cataluña, y anima a abandonar la nostalgia y emplearla en una lucha más activa. Por su parte, uno de los miembros de Voces Ceibes, Xerardo Moscoso, se hacía acompañar de un *pandeiro* gallego en el tema “Poema de emerxencia para Antonio Machado” en 1968.

el catalán, el euzkera o el gallego; mientras que en esas comunidades el simple hecho de cantar en su lengua era ya un signo de identidad que actuaba, de alguna manera, como elemento aglutinador, como posicionamiento, en sí mismo, contestatario, y además como contribución eficaz y necesaria al proceso de reivindicación y recuperación de la cultura propia, en el resto de las comunidades no ocurría así; el vehículo comunicativo utilizable era la lengua oficial del Estado, es decir, a la hora de cantar, desde el punto de vista del lenguaje en sus aspectos más puramente formales, lo mismo tenían que hacerlo Raphael y Luis Pastor; ambos cantaban, y cantan, en castellano.<sup>208</sup>

Uno de los elementos más fuertemente caracterizados en muchos cantautores fue la reivindicación regional propia, y para ello había de echar mano de los rasgos distintivos; así, los gallegos y los catalanes pueden para ello prescindir del folklore, teniendo ya un vehículo de expresión propio; mientras que los cantautores andaluces o canarios, por ejemplo, recurren para ello al folklore y a sus dialectos; excepciones a esta regla serían los vascos que, teniendo un idioma propio, no renuncian a la música de su tierra, y Canción del Pueblo, que no tiene nada contra el folklore en cuanto colectivo, aunque sí apuestan por el folk generalmente, y, en principio, no se plantean, como sí harán posteriormente algunos, como Elisa Serna, una reivindicación regional. En cualquier caso se trataba también, un poco, aunque inconscientemente, de combatir el fuego con el fuego: si, siguiendo una hipótesis deformada de Miguel de Unamuno, las secciones culturales de Falange habían intentado, a través del trabajo de recopilación folklórica, demostrar que la nación española era una y que se diversificaba en distintas identidades, o “peculiaridades históricas y regionales”, cosa que pretendían demostrar con el folklore, muchos de estos cantautores parecían querer demostrar lo contrario: que la nación española no dejaba de ser una abstracción convencional, y que lo que realmente existía eran unos pueblos que convivían, a causa de devenires históricos, bajo ese convencionalismo.

Politizaciones y reivindicaciones regionales al margen, a principios de los 60 también hubo intentos por revitalizar la música folklórica española, uniéndola al folklore universal: aquél era el sentido de los primeros discos de Joaquín Díaz, quien, si bien en principio movido sólo por la interpretación arqueológica y estática del cancionero tradicional, el conocimiento de Pete Seeger le lleva a tratar de aplicar esos temas a otros ámbitos, a vincularlos más con la realidad coetánea y no quedarse simplemente en la investigación. Pero la actitud, o lo que se creía que era ésta, de Díaz, levanta críticas, a veces injustificadas, contra su manera de entender el folklore: recordemos aún que el folklorismo estaba tildado de reaccionarismo, y así se consideraba a sus intérpretes. Por supuesto, Díaz no era un reaccionario ni ideológico ni estético, como se demuestra en sus interpretaciones del cancionero republicano y liberal —que no dejan de ser folklore—, haber sido el primero en España en promover los discos de artistas como Pete Seeger y José Afonso, o de ese disco grabado junto a la cantautora folk María Salgado, sobre poemas de su hermano Luis Díaz Viana: *Recuerdo y profecía por España*. Sin embargo, lo que más se le achacaba a Díaz cuando la canción de autor conoció su momento de madurez, a mediados y finales de los 70, fue su actitud estática, como decimos. No

---

<sup>208</sup> González Lucini (1998), pp. 121-122.

obstante, Joaquín Díaz, a lo largo de su producción, no se ciñó al folklore oficial, ni mucho menos al “nacional-folklorismo” en absoluto: como investigador etnológico, dio a conocer muchas canciones casi olvidadas o ignoradas por los cancioneros oficiales y, además, hacerlas convivir con canciones folklóricas de todo el mundo (estadounidenses, hebreas, sefardíes, francesas, etc.), tal como hacía su inspiración, Pete Seeger. En ese sentido, Díaz contribuyó a limpiar el folklore y la música de raíz de tintes reaccionarios.

Una muestra de ello es que en torno a él surgió el grupo de folk universal Nuestro Pequeño Mundo: un curioso grupo compuesto por grandes músicos, como Nacho Sáenz de Tejada o Juan José Arteche (que también colaborarían con Pablo Guerrero o Antonio Resines); un grupo que, haciendo versiones de temas tradicionales de todo el mundo –como el propio Díaz–, y de temas ya célebres de muchos cantautores (Pablo Guerrero, Llach, Resines o Serrat, entre otros), contribuyó a modernizar el folklore en la forma del folk, si bien a algunos de sus temas se les podría achacar de cierta comercialización<sup>209</sup>.

Pero si hubo una gran personalidad en el folklore y el folk castellano, ése fue el músico e investigador segoviano Agapito Marazuela (1891-1983), quien apoyó y fue mentor de la mayoría de grupos de folk castellano, sobre todo de aquéllos surgidos en Segovia, que fueron apareciendo entre los años 60 y 70. Sus cancioneros y sus conocimientos (reunidos en trabajos que se remontan a los años 30) iluminaron a grupos como Hadit, Jubal, Carcoma, Vino Tinto, o los ya más famosos Nuevo Mester de Juglaría, que fue uno de los primeros grupos de folk que dio el paso a emplear los sonos tradicionales para hacer una reivindicación política y regional: su célebre disco, *Los comuneros*, sobre el épico poema con el mismo título de Luis López Álvarez, se convirtió en uno de los discos de cabecera para la juventud contestataria de mediados de los 70.

Pues, efectivamente, hacia finales de los 60, la mayor parte de estos grupos deciden, o por lo menos lo muestran más abiertamente, apoyar a la oposición cultural con la música basada en las formas tradicionales, pero innovando sobre ellas y adaptando las letras, tal como siempre ha hecho el pueblo con su propio folklore. Sin dejar de mencionar a los cantaores, muchos fueron estos grupos, de todos los rincones de España: La Fanega (Castilla), Al Tall (Valencia), Oskorri (País Vasco), La Bullonera (Aragón), UC (Ibiza, Islas Baleares), Los Sabandeños (Islas Canarias) –que eran de los más veteranos–, Fuxan os Ventos (Galicia), Carmen, Jesús e Iñaki (La Rioja), Jarcha (Andalucía), Nuberu (Asturias), y un largo etcétera. Pero no fueron un caso aislado respecto al resto del mundo; de hecho, entre los años 60 y 70 parece surgir una reivindicación cultural y musical en muchos países, y de diversas formas, que se apoyan precisamente en el folk: Alan Stivell, Gilles Servat y Gwendal, en Bretaña; The Pentangle, Fairport Convention, Bert Jansch o Sandy Denny en Gran Bretaña; los occitanos Nadau y el ya citado movimiento Nòva Cançon Occitana; solistas y grupos gitanos que cantaban en romanó, como la rumana Romica Puceanu o la macedonia Esma Redžepova; y hasta grupos de rock que se dotaban de ciertas señas de identidad: desde la música

---

<sup>209</sup> Sobre esto, pueden observarse las opiniones de Julia León en el artículo/ coloquio de Domenec Font: “La canción popular a debate”, *Triunfo* Núm. 630 (26-X-1974), pp. 60-63.; la cantautora castellana se queja de cómo este grupo ignora o solapa que el tema que subyace a la famosa canción “Me casó mi madre” es, por un lado, la infidelidad del marido y, por otro, el maltrato sobre la mujer –algo que, por ejemplo, el grupo castellano Nuevo Mester de Juglaría respetó y reflejó–, y se pregunta si en esto no intervendrían factores comerciales.

soul y funk afroamericana, pasando por grupos de rock blanco que reivindicaban sus señas de identidad sureñas (Creedence Clearwater Revival, The Allman Brothers Band, Lynyrd Skynyrd...), y hasta el reggae jamaicano entraría también en estas denominaciones. Básicamente fue un movimiento internacional, sin planteamientos preconcebidos, de reivindicación de culturas minoritarias a través de la adaptación de la música tradicional. Con todo esto, nos parece apropiado anotar que, en gran medida, estos grupos de España rescataron los folklores de sus regiones de la burla y la ridiculización popular a la que en gran medida habían sido llevados por la manipulación del régimen, dotándoles, aunque fuera con letras nuevas, de una dimensión épica o histórica de la que tradicionalmente habían carecido, y que sí han tenido otros folklores como el irlandés<sup>210</sup>.

Otra cosa es lo que podríamos llamar el folk-rock o folk-pop de influencia anglosajona. Como se recordará, el otro gran colectivo de la Nova Cançó catalana, El Grup de Folk, eligió como modelo musical el folk: por una parte, quizás los que menos, el folklore en catalán (es decir, valenciano, catalán, balear...), y por otra los que tomaron como modelo el folk estadounidense, siendo éstos los más numerosos. Al principio se trataban de versiones y adaptaciones al catalán de temas ya conocidos de Dylan, Joan Baez o Pete Seeger, y a partir de ahí se evoluciona hacia la producción de temas propios. Algunos grupos con estas influencias –a parte de los solistas ya citados arriba– eran, por ejemplo, Esquirols, Falsterbo 3 y Els 3 Tambors: un grupo que reivindicaba la calidad tanto para el texto como para la música. En Madrid, por su lado, estaban Almas Humildes (con Antonio Resines) y, de la mano del ya productor Manolo Díaz, aparecían Aguaviva; éste fue un grupo de suma importancia y carrera curiosa: estaban enmarcados en un principio en una breve moda de grupos vocálicos mixtos de inspiración folk-pop, como La Compañía (que hacían versiones pop de temas de zarzuela) o Mocedades, con la excepción de que el conjunto montaba además espectáculos teatrales con las canciones de sus discos; Aguaviva, líricamente, cantaban lo mismo que los cantautores solistas, como poemas de Rafael Alberti, León Felipe o Juan de Loxa, sólo que con una envoltura musical basada en un folk-pop algo comercial que, esta vez, no resultó en absoluto perjudicial y, a pesar de las objeciones que algún purista pudiera hacer sobre envolver los temas de los grandes poetas en una música pop, quizás fue esta envoltura la que consiguió mayor trascendencia de estas letras, llegando a participar en uno de los más reputados festivales de la canción comercial, como era el de San Remo, con su tema “Poetas andaluces”, un poema de Rafael Alberti<sup>211</sup>. Pero, a pesar de su envoltura, en principio, algo comercial<sup>212</sup>, eso no les libró tampoco de las iras

---

<sup>210</sup> Ya Elisa Serna culpaba de esa ridiculización a la Sección Femenina, que “pudo” con todos los folklores, menos con el andaluz: «... tú te pones a cantar una jota y la gente se ríe, porque se acuerdan de las señoras disfrazadas de joterías, pero el flamenco no han podido con él.», en Álvaro Feito: “Elisa Serna: Balance de ocho años de franquismo”, *op. cit.*

<sup>211</sup> Objeciones a las que parece apuntar Álvaro Feito en su crítica “Aguaviva: poetas (andaluces) de ahora”; *Triunfo* Núm. 667 (12-VII-1975), p. 56.

<sup>212</sup> Sobre su “comercialidad”, el propio grupo explicaba: «... si quieres promocionar un disco a la gente en general, no a un grupito que ya conoce los poemas, hay que ponerle una música asequible. Creemos que hay que dirigirse a públicos nuevos, que empiecen a conocer poemas de los que no han oído hablar, antes que a un público que se masturba mentalmente oyendo lo que ya conoce. Hay que dirigirse al público de los discos-chicle sin necesidad de hacer concesiones musicales (porque, a pesar de lo que se

de los nostálgicos: ante su éxito con esta canción, un comentarista de Radio Nacional exclamó: «para eso no hemos ganado la guerra»<sup>213</sup>.

Es aproximadamente a principios de los 70, coincidiendo con la toma de conciencia del folk, cuando varios de los cantautores, si no se lo habían planteado ya antes, deciden utilizar, si no melodías o instrumentos, elementos de la canción popular. Siguiendo el modelo que ya había empleado Víctor Manuel, de traducir a música contemporánea la música popular asturiana o basarse en ella para nuevas composiciones, surgen varios cantautores con estilo parecido. Por ejemplo, los primeros tres sencillos que Pablo Guerrero saca en la productora de Manolo Díaz, “Acción”, con una temática, una instrumentación y unos arreglos muy extremeños; o los primeros discos de José Antonio Labordeta, con una fuerte presencia de la música popular aragonesa; mientras que Elisa Serna y Julia León, en sus primeros LPs de mediados y finales de los 70, arreglan sus canciones con ritmos castellanos y dulzainas, al tiempo que Imanol, acompañado de varios de los componentes del grupo bretón Gwendal –músicos de estudio habituales en las producciones del sello “Le Chant du Monde”–, mezcla la música vasca con la de Bretaña. Justo en ese tiempo, los cantautores de Voces Ceibes, junto a otros nuevos cantores gallegos, introducen elementos galaicos en sus arreglos, siendo uno de los precursores de todo esto Bibiano Morón, mientras que Emilio Cao abrirá la senda del pan-celtismo al adoptar el harpa celta. Por su parte, Pablo Guerrero abandona temporalmente los elementos de la música extremeña y comienza a mostrar sus influencias de Bob Dylan, mientras que Benito Lertxundi había mostrado las suyas de Donovan para, más adelante, hacer mezclas de música tradicional vasca y celta.

Ya para mediados y finales de los 70, la canción de autor toma como modelo musical algo que puede catalogarse como folk –tal y como lo definimos arriba– y folk-rock. Pero, como decimos, otra de la música con la que la canción de autor tuvo sus cruces fue el rock. Nos viene muy al caso citar a estas tres personalidades: Hilario Camacho, Pau Riba y Bibiano Morón, como ejemplo del tránsito de un, primero folk, y luego folk-rock, al rock.

De alguna manera, los mismos problemas que tuvieron los llamados folksingers estadounidenses frente al rock y al pop, tuvieron también los cantautores españoles, sólo que con matices. En ambos países, los artífices de una canción más seria y comprometida consideraban esta música como otro medio de alienación capitalista, con más o menos razón respecto a la consideración de sus intérpretes; en cierto sentido, es casi el mismo problema que los literatos comprometidos tuvieron al afrontar la problemática de arte comprometido e individualidad creativa, llegando a la conclusión de que lo más deseable era una síntesis equilibrada de ambos elementos: un arte comprometido, pero a la vez creativo. Sin embargo, la situación en España, en el momento de afrontar esa problemática musical, era muy distinta por varias razones. Para empezar, el embargo cultural, fruto de la autarquía, con el que el régimen mantenía sometido a los ciudadanos también afectó a la música popular y juvenil: hasta mediados de los 60 se puede decir que había muy poca música exclusivamente juvenil contemporánea, como el *twist* del Dúo

---

diga, no siempre hay que hacerlas)». Diego Galán y Fernando Lara: “Aguaviva, un intento de ser honestos”; *Triunfo*, Núm. 506 (10-VI-1972), pp. 32-33.

<sup>213</sup> José Ramón Pardo: “Los poetas malditos”; VV. AA: *Vida cotidiana y canciones* III, p. 125.

Dinámico, las baladas de José Guardiola y poco más, reduciéndose lo demás a una suerte de cantantes de copla, de canción melódica y de grupos comerciales de música latinoamericana; la música del extranjero llegaba a cuentagotas y mal, en muchas ocasiones, pero cuando llegaba conseguía tener un impacto bastante importante. Es decir, que, pese a todos los esfuerzos, tampoco España fue ajena a lo que en la historia del pop se llama la *invasión británica*: Beatles y compañía, grupos que habiendo formado sus conjuntos como aficionados en los barrios obreros de Inglaterra, principalmente, llegaron para cambiar radicalmente y para siempre la cultura juvenil, e incluso universal. Desde que empiezan a comercializarse en España los primeros sencillos de los Beatles, surge un sinfín de grupos de los que empezaron a denominarse yeyés. Y era plenamente lógico: la “España del desarrollismo” tenía una juventud ya bien distinta, que veía las cosas de otra manera y eran relativamente ajenos a las viejas cuestiones; una juventud, por tanto, que necesitaba sus medios de expresión y de diversión. Pero el problema que tuvieron esos grupos es que fueron principalmente muy epidérmicos, muy superficiales en los planteamientos, aunque con notables excepciones<sup>214</sup>; y aunque para el sistema fueran tan indeseables como cualquier otro grupo de jóvenes, aunque fuera sólo por la música, la ropa y las costumbres, encontró, quizás por la ingenuidad de sus intérpretes, que eran fácilmente domesticables, y que los pelos largos y las guitarras eléctricas eran un mal menor si se conseguía reducir al aficionado medio a una juventud despreocupada y sin pretensiones sociales. Puede que sea injusto bautizarlos, como algunos autores hicieron, como *franquismo pop* o *franquismo yeyé*: «la “cara progre y desenfadada del franquismo”»<sup>215</sup>; pero lo cierto es que los grupos de imitación resultaron un instrumento de alienación tan eficaz como las folklóricas o los cantantes de copla, aunque probablemente sus autores ni se dieran cuenta ni, en último término, lo desearan.

El pop español de los años 60 podría haber sido tan revolucionario como el que se practicaba ya en sus países de origen; pero esa domesticación a base de éxitos fáciles y todo lo que los rodea y, además, junto a ese embargo cultural que hizo que, durante los años 60 y 70, la música más innovadora que se hacía en el extranjero llegara con un retraso de, aproximadamente, cinco años, por lo que, mientras John Lennon realizaba ya sus protestas contra la guerra de Vietnam, los yeyés españoles se conformaban con seguir llevando el flequillo hasta los ojos y cantarle al amor desde una perspectiva adolescente. A finales de los 60, mientras los Beatles ofrecen “Helter Skelter” (un tema que se adelanta al heavy metal de los años 70, dentro del disco conocido como *Álbum Blanco*), Jimi Hendrix desafía la técnica de la guitarra, y grupos como los Who, Procol Harum o Moody Blues, con sus innovaciones técnicas y la concepción de la canción de pop como una obra sinfónica, van más allá de los límites iniciales de la música pop, en España, estos grupos –que seguro que por su condición privilegiada debían de conocer todo lo que se hacía fuera– preferían seguir practicando las mismas estructuras, tanto líricas como musicales, del pop británico de los años 64-65; preferían no arriesgarse y mantenerse en el éxito seguro y probado. A parte, apenas hay temas que puedan considerarse

---

<sup>214</sup> Miguel Ríos sería una de las grandes excepciones: un cantante de rock ‘n’ roll juvenil y estándar de gran calidad, que acabó convirtiéndose en una especie de puente entre esta música y la canción de autor.

<sup>215</sup> González Lucini (1998), p. 54. Advertimos que el autor se hace eco de algunos de los tópicos recogidos de otros autores, y que no comparte demasiado esa indiscriminada aplicación, ya que también la encuentra injusta y exagerada para sus intérpretes y seguidores.

críticos, aunque hay tres que merecen consideración: la canción “Si yo tuviera una escoba” de los Sirex, que podría ser una adaptación no reconocida del tema “If I had a hammer” de los Weavers de Seeger, parece una especie de tímida canción protesta en la que el autor expresa su deseo de que si pudiera, *si tuviera una escoba*, barrería el dinero y todas las cosas sucias –que no explicita–. El segundo tema es el famoso “Los chicos con las chicas”, de Los Bravos, uno de los grupos con más éxito de entonces (y quizás de los pocos que estuvo a la altura de su tiempo en cuanto a música); un tema en el que el autor reivindica un derecho: el de que chicos y chicas puedan intimar sin nadie que los moleste. El tema es aún más explícito que el anterior, llegando su autor a proclamar la muerte de la Edad de Piedra; no nos resistimos a reproducir un fragmento:

No nos impedirán  
que al anochecer  
podamos pasear, bailar y hasta correr.  
La gente no nos mirará  
no hay nada que esconder  
y hasta los viejos van a comprender  
que tú has de vivir.

Y no creemos necesario recordar que, en el tiempo en el que esta canción es editada, se sigue practicando la segregación sexual en algunas escuelas y que el que una pareja se propiciase muestras de afecto en público estaba tipificado de escándalo público y era penado con multas. Por lo cual, no creemos que esta canción fuera, ni mucho menos, “inocente”.

Y, finalmente, como nos recuerda Antonio Gómez, el tema “Mi calle”, del grupo barcelonés Lone Star; este fragmento es una espléndida, aunque todavía tímida, muestra de incursión de la poesía social y testimonial en la música pop o rock (que, años más tardes, explotarán grupos como Los Suaves, Boicot, etc.): «Vivo en un lugar donde no llega la luz/ niños se ven que van descalzos sin salud...», una realidad que, por entonces (1968), se vivía en barrios como el madrileño Vallecas o el barcelonés La Mina.

Son muestras de una rebeldía tímida, relativamente ingenua, y que no acaba de concretarse del todo. Lo excepcional de la segunda canción, en relación con otras del mismo género, es que no se queda en la frivolidad de cantar sobre la diversión o el amor de manera epidérmicamente, sino que reivindica un derecho, que se podía hasta aplicar en aquellos centros educativos que practicaban la segregación, total o parcial, por sexos; sus autores señalan directamente a los causantes de una falta de felicidad y de libertad. Por su parte, lo excepcional de la tercera es ofrecer un retrato de una realidad que en nada se asemeja al optimismo oficial del régimen, además de ser pionera en el rock español de explorar una vía de expresión como ésta (que germinará en el futuro rock proletario). Las diferencias entre ellos y los cantautores son básicamente dos: el tratamiento algo superficial del tema y, si no por ello, por el éxito comercial, que los grupos pop sí podían cantar estos temas sin que en sus sencillos apareciera el sello “no radiable”, o interpretarlas en la televisión sin a penas consecuencias sobre ellos o sobre el responsable de contenidos.

El pop español de los años 60 y 70 podría haberse constituido en una cultura alternativa juvenil, o en una contracultura con la que se hubiera podido



dar la espalda a las convenciones hegemónicas de la cultura oficial. Sin embargo, no fue así ni estética ni ideológicamente, prefiriendo sus intérpretes quedarse en una cómoda posición comercial nada comprometida. Así que las influencias de la música contemporánea no vinieron del lado de lo que podría haber sido la vanguardia musical española. Curiosamente, fueron algunos cantautores los que importaron, directa o indirectamente, los nuevos lenguajes musicales desde el extranjero; tras veteranos como Ángel Álvarez, seguía toda una generación de jóvenes locutores como Antonio Gómez, Álvaro Feito, Tina Blanco, Carlos Tena, Adrian Vogel (Madrid), Gabriel Jaraba, Àngel Casas (Barcelona), Plácido Serrano (Zaragoza), Fernando Valiño (Valladolid), Koldo San Sebastián (País Vasco), etc., sin dejar de mencionar a los grandes fundadores, como Vicente Mariskal Romero, quien desde su programa *Musicolandia* hasta hoy nos ha venido ofreciendo todo lo que se cocía en el campo del rock, tanto nacional como internacional, o Gonzalo García Pelayo, que abre la primera emisora de FM: la 99.5 de Radio Popular, en donde con muchos de estos nombres ofreció todo tipo de música que entonces podría ser calificada de alternativa: canción de autor en España y latinoamericana, rock internacional, lo más innovador del rock con raíces y del rock andaluz, y el flamenco; profesionales que promovieron a lo más granado de la música contemporánea extranjera junto a los cantautores españoles casi al mismo tiempo<sup>216</sup>; tampoco podemos dejar de mencionar al poeta Juan de Loxa, que desde su programa “Poesía 70” tan pronto promovía a los cantautores de Manifiesto Canción del Sur, como ponía a la misma altura a Janis Joplin e Imperio Argentina en collages sonoros.

Hay que decir que, como jóvenes de su época, muchos de ellos también se sintieron fascinados por los Beatles (aunque a veces no se reconociera, por “pudor” ideológico). Pablo Guerrero así lo ha declarado en muchas ocasiones, y cuando graba *A cántaros* ya se ven esas influencias que van de Dylan a los Beatles pasando por Extremadura. También Hilario Camacho, que abandona la línea de la canción protesta de su primer sencillo para hacer una música mucho más elaborada con todas esas influencias, y sin perder el elemento crítico; es más: en sus manos, los poemas de Machado o de Blas de Otero se convierten en temas de folk-rock al más puro estilo estadounidense.

Más conocido quizás es el caso de Pau Riba, el cantautor catalán que deja de hacer versiones de Dylan para hacer sus propias composiciones psicodélicas y completamente vanguardistas. Bibiano Morón, por su parte, siendo miembro de Voces Ceibes, revoluciona los criterios del colectivo y de toda la canción gallega cuando comienza a mezclar sus dos grandes influencias: el folklore gallego y la música contemporánea extranjera, pero manteniendo la fuerza reivindicativa de sus letras. Con todo, no nos resistimos a nombrar a una personalidad totalmente innovadora (aunque menos conocida y, por lo tanto, menos influyente) en los planteamientos musicales, como fue

---

<sup>216</sup> No sin riesgo tampoco en esto: discos como *Aqualung* de Jethro Tull (por blasfemias), o varios de David Bowie o de los Rolling Stones, estaban prohibidos en su totalidad, o bien, con castraciones tales como cambios de portada (caso de *Sticky fingers* de los Rolling Stones) o con la exclusión de una o más canciones: fue el caso del disco *Aladdin Sane*, de David Bowie (1973), a lo que el artista se negó en rotundo y el disco sólo pudo ser editado en España tras la muerte de Franco. En definitiva, la música extranjera que no se cantaba en castellano, por los mismos motivos arbitrarios y los mismos mecanismos, también sufrió la censura. Véase D. A. Manrique: “Los discos prohibidos del franquismo”, *El País* (20-I-2012) [edición digital].

Antonio Resines, quien comienza a mediados de los 60 en el trío Almas Humildes; la composición de la música para sus discos *Cantata del exilio* (colectivo) y *Poemas y canciones de Ho Chi Minh* a finales de los 70 obedecen a planteamientos musicales plenamente revolucionarios.

Como decíamos, esos prejuicios que los cantautores tenían respecto a la música rock, al observar el grado de perfeccionamiento, madurez y seriedad, cuando no también de compromiso, que éste alcanzaba en el extranjero, y del que los grupos de pop españoles –aún denominados yeyés a mediados de los 70– distaban años-luz, comenzó a ir desapareciendo, y desde mediados de los 70 hasta los años 80 se produce una especie de hermanamiento. Para empezar, estos grupos de rock más auténticos y sus seguidores eran tan indeseables por el régimen como los cantautores: hasta entonces se habían tolerado a los grupos *ye-yés* (no tanto a sus seguidores), quizás porque, a parte de no constituir un problema serio para el statu quo del régimen, incluso, como hemos dicho más arriba, todo lo contrario, reportaban buenas sumas de dinero con la venta de sus discos y aportaban la falsa apariencia de cara al exterior de ser un país moderno; pero esos otros grupos que surgieron en los años 70, de inspiración *hippie* y muchos de extracción obrera, constituían ya una seria amenaza. En el verano de 1969, la televisión mostraba imágenes de los asistentes al festival de música de Woodstock como si fueran degenerados sociales y morales, aplaudiéndose de no tener una juventud semejante en España; pero para muchos, la visión de aquellos “degenerados” constituyó casi como una revelación: estaban viendo una libertad que aquí, por entonces, era inimaginable. Así que cuando en distintos lugares de España se celebran festivales semejantes, como el Canet Rock, en la localidad de Canet (Barcelona), con varias ediciones que arrancan desde 1975, y el Festival Ciudad de Burgos, también en 1975, ediciones ultras o adeptas, como el *Arriba* o *La Voz de Castilla*, les dedicaron titulares tales como “El festival del aullido” para el primero, y “La invasión de la cochambre”<sup>217</sup> para el segundo, con apreciaciones propias del mal gusto y la mala educación de la prensa afín del régimen sobre la estética y los modales de esa juventud. Tal actitud hostil del régimen hacia ellos les hacían, a pesar de los desencuentros estéticos y, sobre todo, políticos que pudieran haber, ir de la mano a los cantautores y a los músicos más vanguardistas. Dicho sea de paso, que a parte de los grupos de rock progresivo, participaron en esos recitales también cantautores como Maria del Mar Bonet, junto al grupo OM, en Canet, e Hilario Camacho en Burgos.

Por otro lado, había grupos que entendían la canción de autor en un lenguaje musical determinado, que no era otro que el rock: los grupos vascos Errobi y Koska, el trío catalán Coses o el andaluz Triana<sup>218</sup> (con los precedentes de Gong y de Smash), elaboraban unas letras muy comprometidas, propias o de poetas (o de otros cantautores, en el caso de Triana, que interpretan un tema, cedido por él, de Antonio Mata). Por otro lado, los grupos de rock progresivo y rock urbano que empiezan a aparecer a finales de los 60 tales como Smash, Iceberg, Màquina, Companya Elèctrica Dharma,

---

<sup>217</sup> “Julio de 1975, primer festival de música pop: Cuando la cochambre invadió Burgos” ([peatom.info/3y3/musicas/112469/cuando-la-cochambre-invadio-burgos/](http://peatom.info/3y3/musicas/112469/cuando-la-cochambre-invadio-burgos/)).

<sup>218</sup> De estos tres grupos, acaso Triana fuera el “menos cantautor”. Errobi y Coses (que además ponía música a poemas de Miquel Martí i Pol, entre otros) mantuvieron esa línea siempre, quizás por considerarse fundamentalmente intérpretes de canción de autor; pero Triana, hacia la década de los 80, decide tomar un rumbo algo más comercial.

Medina Azahara, Alameda, N.H.U., Ibio, Asfalto, Bloque, Coz...<sup>219</sup>, que o bien, como en el caso de los grupos catalanes de la llamada Música Laietana, vinieron con el padrinazgo de cantautores como Pau Riba y Jaume Sisa, o bien colaboraron con ellos: tal fue el caso del grupo gallego N.H.U., que acompaña musicalmente a Benedicto durante la presentación de su último disco *Os nomes das cousas*. Mención a parte merece el grupo de rock urbano Coz, liderado a finales de los 70 por los hermanos Armando y Carlos de Castro (que militaban en el Partido Comunista); a finales de los 70 apoyan a los cantautores en sus manifestaciones y son de los primeros grupos de rock en compartir cartel con ellos. Sin embargo, a principios de los 80, por la deriva comercial que el grupo comenzó a tomar, los hermanos De Castro lo abandonan y fundan Barón Rojo.

Fuera porque grupos como éstos se consideraban cantautores, o bien, tal como sucedió en el extranjero, que considerándose grupos de rock pensarán que sus canciones tenían que versar sobre temas más serios, se produjo dicho hermanamiento, cuando cantautores y grupos de rock compartieron discográficas y hasta escenario. Un hermanamiento que se sellaría ya en los 80, cuando ambos compartieran escenario en los conciertos contra la OTAN o en las fiestas del PCE. Tal como señalara Antonio Gómez, en la década de los 80, en buena medida, y sin desdeñar el trabajo que nuevos cantautores presentaban, las bandas de rock tomaban el relevo de la canción crítica que los cantautores anteriores les pasaban (relevo que a veces se volvería en versiones de canciones, como la de Barón Rojo sobre el tema de Aute "Anda suelto Satanás", o la de Los Suaves con el "Palabras para Julia" de Paco Ibáñez).

Pero, además del folk y el rock, la canción de autor guardó excelentes relaciones con otras músicas cultas o minoritarias, como fue el jazz o la música sinfónica. En el jazz, una de las pioneras fue Núria Feliu, que colabora con Tete Montoliu desde principios de los 60; nada desdeñables, por otro lado, son las canciones en clave de jazz y de blues antiguo por parte Pi de la Serra y de Lluís Llach; y, por no extendernos, hay que citar a un cantautor como Pedro Ruy-Blas, que hizo del jazz progresivo, en colaboración con el conjunto Dolores, el vehículo de sus palabras.

Nuestra idea, la de que a la canción de autor le va más la diversidad musical que la restricción –aunque se tendiera a practicar ésta al principio–, no es en absoluto gratuita. Válganos citar a dos cantautores que, además, revolucionaron la música española: Lluís Llach, quien abandona sus primeras composiciones de inspiración de música melódica a la italiana para ahondar en músicas contemporáneas y de la tradición pan-mediterránea, hasta llegar al más pleno sinfonismo representado en su impresionante réquiem "Campanades a morts"; Llach ha sido para la música española, y para la canción de autor en particular, lo más parecido al griego Mikis Theodorakis,

---

<sup>219</sup> Muchos de estos grupos, además, mezclan la música rock con su música autóctona; pero aunque gentes como Companya Elèctrica Dharma introdujeran instrumentalizaciones catalanas y hasta ritmos de sardana, o el grupo N.H.U. adapte ritmos galaicos, la única escuela de rock autóctono o con raíces se forma en Andalucía: Smash (los primeros), Gong, Triana, Alameda, Medina Azahara... Este caso es similar a como vimos en el folk: un movimiento internacional que tuvo sus reflejos en la música funky, en el rock sureño y en el reggae jamaicano. Su gran promotor, Gonzalo García Pelayo, lo denominó "rock con raíces", y aunque en principio sólo se aplicaba al rock andaluz, muy pronto también estos otros grupos acabaron por tener dicha denominación.

incorporando a la codificación de la canción de autor el concepto del compositor.

Pero si Llach es el sinfónico de la Nova Cançó y de la canción de autor en España en general, Francesc Pi de la Serra es el vanguardista. Pi de la Serra ahonda en el blues y en el jazz estadounidenses desde muy temprano, una música que, tal vez, sobre su producción pese más que la canción francesa (de la que, sobre todo, extrae la idea del texto inteligente). Junto a Llach y a Pau Riba, fueron verdaderos innovadores de la música popular catalana (y española) de los años 60 y 70, si bien Pi de la Serra no dejó que las innovaciones ahogaran el mensaje presentado en la canción.

Hay varias conclusiones que se pueden extraer de esta introducción. Una, que consideramos importante por cuanto contribuyó a la normalización y al respeto entre los pueblos de España, es que, hasta que no surgen los colectivos y movimientos de canción de autor regionales y lingüísticos, no hubo cantantes populares en las lenguas no castellanas del Estado español, y que probablemente hayan sido ellos los primeros (quizás exceptuando los cantantes de cabaret y las coblas catalanas, a Joxe Maria Iparragirre y a algunos intérpretes folklóricos que apenas han trascendido) en hacer una canción popular en sus respectivos idiomas (reconocidos o no, como en el caso del asturiano o el aragonés). Esto contribuyó muy ampliamente para la comprensión y el diálogo entre las culturas ibéricas e insulares de España, venciendo recelos y acercando unas culturas que, a pesar de compartir un mismo suelo geográfico y político, apenas se conocen entre sí.

Otra conclusión fue que tuvieron su importancia y su protagonismo en el marco de unas luchas sociales y unas reivindicaciones de índole tanto político y social como cultural. En el marco cultural, acercaron la poesía que se había hecho hasta entonces a la población en general, una población todavía con altos índices de analfabetismo, rompiendo así el tradicional abismo entre población trabajadora (en general) y alta cultura, entendiéndola en esta ocasión como deslindada en principio de la cultura popular y a la que se necesita cierto tiempo y dinero para acceder, aunque esa cultura tenga pretensiones de trascender al pueblo.

En el marco político, ya hemos indicado algunas de las implicaciones que tuvo su activismo político-cultural. No somos partidarios de decir que contribuyeron a establecer la democracia, porque sería un poco contradictorio que hubieran contribuido a crear algo que no era exactamente lo que pretendían (cada uno desde sus presupuestos) y que, al final, acabó por arrinconarles, tanto como ciudadanos como artistas. Preferimos considerar que contribuyeron a sentar unas bases de pensamiento crítico y de cultura democrática progresista en una importante parte de la población que no tenía acceso a otros modos de información. Por regla general, con la perspectiva del tiempo, los cantautores se han visto en dos extremos: uno, el que ningunea su aportación, cuando no declara abiertamente que eran partidarios de instaurar un Estado totalitario de inspiración soviética o establecer en su caso un separatismo radical, y otro el que tiende a exagerarla de algún modo. Por regla general, los cantautores, en este aspecto, tienden a quedarse en un punto intermedio: reclaman el reconocimiento de su aportación, pero a la vez desean que ésta no se vea exagerada, probablemente, por idealizaciones. La mayor parte, si no todos, de los cantautores se autodenominan artistas, o intelectuales

en su caso, que, en un momento dado sintieron la llamada de una responsabilidad ética y cívica de denunciar los abusos de su tiempo y de posicionarse junto a los trabajadores. Sin embargo, una cosa innegable tuvieron, quizás proporcionada por el propio contexto de su tiempo: el de desmitificar, echar por tierra los mitos del régimen, el cual, como vimos, vino elaborando una mitología a lo largo de sus años con diversos elementos y dependiendo de la coyuntura económica (la historia del franquismo es, sobre todo, económica).

Existe una canción en especial (entre tantas) que, de alguna manera, resume todo lo que los cantautores supusieron y pretendieron ser en aquella época: unos trabajadores a los cuales se les impedía realizar su labor semi-profesional, a través de la cual deseaban hablar a todas las personas que les interesaban de una manera empática, sin pretensiones de liderazgo ni discursos paternalistas; ni siquiera venían a declarar ninguna sorpresa, sino a poner en claro lo que sucedía. Es la canción “Venimos simplemente a trabajar”, del dúo aragonés La Bullonera:

No hemos venido aquí para deciros  
que está dura la vida aquí debajo,  
para eso está el jornal, la ley y el palo;  
por eso la miseria, el herido, el condenado.

Tampoco repartiremos ninguna golosina  
que oculte al paladar el gusto amargo,  
para eso están las promesas y aguinaldos;  
por eso la mentira, el sueldo bajo.

Venimos simplemente a trabajar,  
como uno más a arrimar el hombro al tajo:  
ésta nuestra herramienta, nuestras voces;  
ésta nuestra canción, nuestro trabajo.

Venimos a cantar para los nuestros,  
como un deber primero y solidario;  
es por eso que a veces no nos dejan  
ni siquiera subir al escenario.

No esperamos, pues, que nadie salga  
con más convencimiento del que trajo,  
aquí no descubrimos nada nuevo  
que no esté sucediendo a vuestro lado.

[Estr.]

Queremos cantar al campesino,  
al obrero industrial y al estudiante,  
a los hombres y mujeres de esta tierra,  
todos juntos dando un paso hacia delante.

Venimos a hablar, pues, sobre la vida,  
desde un lugar familiar para nosotros,  
que es el mismo lugar que en todas partes  
le reserva al oprimido el poderoso.<sup>220</sup>

Y, finalmente, para acabar esta introducción, una idea que será desarrollada más adelante: incluso aunque hubieran sido los peores músicos

---

<sup>220</sup> La Bullonera: “Venimos simplemente a trabajar” (Javier Maestre), *La Bullonera*.

del mundo, o sus letras hubieran carecido del componente poético esencial; aunque todas las canciones fueran en realidad panfletos, lo importante de todo lo que supuso el movimiento de la canción de autor, como otros movimientos artísticos e intelectuales, fue —tenemos la impresión— que mucha gente de las clases sociales más bajas por fin tenían a alguien que hablaba de ellos, y hablaba con ellos, sin paternalismos ni intentos de influenciar ideológicamente. Para muchos de nosotros, con eso basta.





## Capítulo II

### *La Herencia Cultural*



Encuentro de Adolfo Celdrán y Elisa Serna con Pete Seeger (cortesía de A. Celdrán)



## Introducción

*Es necesario ser una gran artista para  
hablar esta lengua de esclavos.*

Isaac Babel

Tal como hemos dejado escrito en el anterior capítulo, consideramos que la canción de autor que emergió en España a principios de los 60 fue deudora de una serie de movimientos literarios y sociales anteriores por los que, bastante a menudo, tuvo que luchar, incluso por las producciones más clásicas e inofensivas, en el sentido de que no sólo no habían sido prohibidas por el régimen, sino que además las utilizaba como señas de identidad; es decir, que la canción de autor, como todos los productos culturales, son fruto de la herencia de siglos de una cultura nacional: lo que en su día se dio en llamar *herencia cultural*. Por esta razón, creemos acertado comenzar aquí, desde una cierta explicación genética, en primer lugar explicando qué se entendió como herencia cultural, y en segundo lugar determinando cuál o cuáles fueron éstas. Por supuesto, y sin pretender dotarla de un halo sagrado de intelectualidad (en el sentido academicista, es decir, distante), la canción de autor en España debe a toda la historia cultural española, o sea: europea, africana, árabe, greco-romana, etcétera, de la misma manera que puede reclamarlo cualquier novelista, poeta, pensador, pintor, músico, etc.

En unas ocasiones, la herencia es inconsciente: son modos de ver y de interpretar la realidad, por un lado, y de plasmarla, fruto de una praxis, de un modo de hacer heredado a lo largo de la cultura; a esta herencia se corresponden las producciones más antiguas, y ante ellas el autor-intérprete tiene, al menos, tres alternativas: la aceptación, el rechazo o la remodelación. En otras ocasiones la herencia es consciente: el autor elige los modos de ver e interpretar la realidad que le han legado los siglos. En el caso de la canción de autor, literariamente, hay al menos dos precedentes determinantes: la poesía republicana de los años 30 y la poesía testimonial hecha desde la posguerra hasta sus días, deudora inmediata, a su vez, de la anterior. En lo musical se produce cierta contradicción: los presupuestos culturales pueden ser autóctonos o foráneos; los foráneos son aquellas formas musicales extranjeras, tales como el blues, el jazz o el rock, o los distintos tipos de canción-texto que había hasta entonces (*folksong*, nueva canción latinoamericana, *chanson*, canción portuguesa, etc.): es una herencia cultural importada; y lo autóctono, que abarca también el ámbito de la producción literaria, son los distintos folklores del Estado español, incluido, cómo no, el flamenco. Todo esto es herencia cultural musical, tanto las influencias autóctonas como las foráneas, pues ya en su día Henri Barbusse dejó sentenciado:

La tradición cultural nacional se universaliza pues, en parte por las conquistas de la cultura general, es decir, de las culturas extranjeras, y por la herencia intelectual que no hay en absoluto que ignorar, pues toda cultura se apoya en su pasado y se integra con toda una parte de la herencia humana.<sup>1</sup>

Pero, ¿hasta qué punto los cantautores, generalmente, eran conscientes de su pertenencia a una herencia cultural? Esta pregunta sería invariable si

---

<sup>1</sup> Henri Barbusse: “Nación y cultura”; Aznar Soler I, p. 289.

habláramos, por ejemplo, de los escritores disconformes de los años 40 y cincuenta, y va por casos. Se puede decir que, si acaso descartando a los cantautores algo más experimentales, todos ellos y ellas llevaban esa herencia cultural más o menos consciente o inconscientemente, y la hacían patente de una manera más o menos explícita. Probablemente, en el ámbito meramente musical, los más conscientes eran los folkloristas, considerando un amplio abanico que va desde Joaquín Díaz hasta Elisa Serna; el propio Díaz afirmaba recientemente:

Cada uno de nosotros somos portadores de una tradición que hemos recibido con nuestra educación y que tendremos que seleccionar y usar con acierto. Nos convertimos, por tanto, en depositarios de un patrimonio (...). Lo que nos identifica y define como sociedad es como un álbum familiar con las fotografías de nuestros padres, abuelos y tatarabuelos junto a las nuestras y que, de vez en cuando, conviene echar un vistazo para observar parecidos y diferencias.<sup>2</sup>

Quizás sea la vinculación de la canción de autor con los folklores donde más clara se ve esa voluntad de empatía con la cultura de la resistencia popular, aunque en esta distinción nos veamos forzados a desechar a algunos intérpretes que, no por ello, no son menos dignos de consideración.

Y, finalmente, en cuanto a lo que se puede llamar una cierta herencia política, naturalmente ésta es la de los movimientos obreros y sociales que prendieron en la España del siglo XIX: marxismo, anarquismo, regionalismo, independentismo, cristianismo de base, etc., cuya reivindicación se ve plasmada de una manera particular: la recuperación, o conservación, de la memoria histórica, de dar a veces testimonio de que la dictadura de Franco no era eterna y que antes de ella hubo un verdadero régimen democrático, cuya dignidad debe recuperarse y darse a conocer. Pero también hay otra vertiente, que consiste en arrancar desde una historia más antigua, como pueden ser la historia de los comuneros castellanos, la resistencia guanche a la conquista de las Islas Canarias, las germanías valencianas o la guerra de sucesión; producciones que se apoyan en una idea que, en cierta manera, viene a ser el reverso de la historia oficial propugnada por el régimen: si éste, en sus primeros años, mantenía que la situación *gloriosa* que habían creado era herencia y fruto, fin de la historia, de una especie de historia sagrada que comienza inmediatamente con los Reyes Católicos, la Reconquista y el Imperio, en estas producciones se maneja a menudo la idea de que la injusticia actual es consecuencia de aquellas otras, constituyendo, a su vez, el reverso de la historia *imperial*. Producciones como la *Cantata del mencey loco* de Los Sabandeños, *Quan el mal ve d'Almansa* de Al Tall, la "Saeta" de Elisa Serna, "El bando" de Carlos Cano, o *Los comuneros* de Nuevo Mester de Juglaría, parecen apuntar hacia esta tesis que, en cierto modo, también entronca con un modo de pensar muy en boga entre los pensadores republicanos antes de la guerra civil.

Empecemos por dibujar aquello que se conoció como herencia cultural, a mediados de los años 30 en París.

---

<sup>2</sup> Roberto Jiménez: "Joaquín Díaz, la protesta silenciosa a través de la música y la investigación", *La Información* (5-IX-2014).

## La herencia cultural

... Herri kantuen aide artean  
ikusi nuen mundua.  
Ipuiak ziren edo kondaira  
edo ta fruitu santua...

Bitoriano Gandiaga

«La herencia no se transmite, se conquista»<sup>3</sup>, sentenció André Malraux en las jornadas de 1935 en las que tuvo lugar el I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en París, y este lema –que figuró en algunas publicaciones españolas clandestinas, como la revista *Romance*, editada por los escritores españoles en el exilio, pero también en el número 1 de *El Mono Azul*<sup>4</sup>–, es también aplicable a los cantautores, por cuanto tuvieron que conquistar todo un legado cultural, tanto popular como culto, que había sido retenido y mixtificado por el régimen para toda España desde 1939.

La herencia cultural puede quedar definida como el compendio de productos culturales legado a través de los siglos, desde las primeras manifestaciones primitivas hasta nuestros días; de ella un artista o un intelectual toma “prestados” lo que se denominan *presupuestos culturales*: referencias y reminiscencias conocidas por la mayoría de la población que tiene en común esa cultura:

La cultura es el proceso que lleva el mito del fuego hasta la moderna termodinámica, la canción berberisca a la «Revue du Monde Musulman» y la poesía del camino comunal a la propiedad privada, a las fórmulas jurídicas del Corán, hasta –en nuestros días– el Derecho foral aragonés y, finalmente, hasta las pistas soviéticas. «El paso de lo mostrenco a la propiedad privada y después a la social y colectiva.» Adheridas a cada paso quedan reminiscencias. El fuego en las hogueras de San Juan y en el mito guerrero del soldado desconocido. El camino en las abstracciones líricas de los poetas y la rueda, aliada eterna del camino, en el  $2\pi r$ , fórmula matemática. Ese proceso es, a mi entender, la cultura, y en todo eso hay unidad y continuidad. (...) <sup>5</sup>

El tema de la herencia cultural, muy unida por entonces al de la defensa de la cultura, era uno de los debates suscitados por los escritores e intelectuales comprometidos de los años 30, especialmente con aquellos que eran partidarios del marxismo y del comunismo soviético. La cuestión a debatir era que, reconociendo que todo es herencia cultural, para la finalidad de enriquecer el espíritu del hombre, ¿podía tomarse de ella todo íntegramente o debían despreciarse algunas de sus páginas? De una manera algo abstracta, el propio André Malraux la configuró de esta manera:

... El arte vive de su función, que es permitir a los hombres escapar a su condición de hombres, no por una evasión, sino por una posesión. Todo arte es un medio de posesión del destino. Y la herencia cultural no es el conjunto de obras que los hombres deben respetar, sino de aquellas que puede ayudarles a vivir. <sup>6</sup>

<sup>3</sup> André Malraux: “La obra de arte”; Aznar Soler I, p. 475.

<sup>4</sup> Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider II, p. 247, N843

<sup>5</sup> Ramón J. Sender, “La cultura española en la ilegalidad”; Aznar Soler II, pp. 690-691.

<sup>6</sup> André Malraux: “Sobre la herencia cultural”; *Íbid.*, p. 767.

De lo que se desprende que Malraux era partidario de una visión del arte y de la cultura en la que primara cierto valor de uso, pero no de un uso lucrativo para el autor (pues eso entraría más bien en el campo del valor de cambio), sino de un uso moral para el público. Ya hemos defendido que los seres humanos no se acercan a las obras de arte e intelectuales con ánimo desinteresado, sino que buscan algo en él: no se dan a cambio de nada, aunque ese algo pueda considerarse una cosa ciertamente metafísica:

Nuestra herencia es el conjunto de voces que responden a nuestras preguntas. Y las civilizaciones prisioneras o libres, reordenan, como los hombres prisioneros o libres, todo el pasado que le es sometido.<sup>7</sup>

Entonces, la cuestión toma una deriva problemática, y es qué hacer con todas esas obras anteriores a la plasmación y concretización del pensamiento revolucionario que parecen defender los regímenes (o, al menos, en apariencia) contra los que tuvo lugar la revolución de 1917, desde el feudalismo hasta el capitalismo burgués, ¿aceptarlo todo tal cual, aunque sea con anotaciones; destruirla y empezar desde cero; o bien llevar a cabo una selección que responda a la actualización para los valores humanos? Entre los artistas e intelectuales anarquistas, hubo quien se mostró tajante: hacer una fuerte limpieza y comenzar desde cero:

... Revolución cultural y revolución económica son inseparables, una de otra.

No hemos de hacer la revolución económica, para que el pueblo admire los viejos valores de la cultura aristocrática, o burguesa, o para que viva en las habitaciones de la burguesía, o para que adopte las bellas maneras burguesas, o para que baile según los ritmos burgueses, o para que se pase ante los monumentos que han sido la admiración de los burgueses.

Por la cultura aristocrática, derecho y filosofía, música y baile, literatura, poesía, pintura y escultura, artes decorativas y arquitectura, estaban enfocadas a conseguir la glorificación del asesinato y la matanza, en nombre de la civilización.

Para nosotros todos estos medios de la cultura deben conducir a la glorificación de la ciencia, que penetra los secretos de la naturaleza del trabajo que crea.

Es una variación total. (...) <sup>8</sup>

Pero el resto, anarquistas y no, conscientes del enorme valor que obras pasadas tenían sobre la reflexión revolucionaria, preferían una actitud más práctica: no se podía eliminar así, sin más, toda la producción que atentara contra el pensamiento revolucionario o que, explícita o implícitamente, constituyera apologías de la dominación, del esclavismo, del odio y de la guerra entre pueblos, principalmente porque, casi de idéntica manera a como señala Gramsci que le sucede al folklore, la literatura universal no es unitaria, y, a veces, incluso en una misma obra, aparecen contenidos progresistas con otros reaccionarios. Así que, tal como sucedió en la Unión Soviética, la solución adoptada (si es que en realidad habían pensado en otra) fue la de conservar, pero seleccionando. No exactamente una ruptura con el pasado occidental,

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 768.

<sup>8</sup> G. V.: "Nuestra tarea", en *Orto*, nº 14 (Valencia, abril de 1933), p. 53; *apud* Aznar Soler y Schneider II, pp. 55-58, N73.

como Julien Benda ponía a debate sobre la cultura soviética<sup>9</sup>, sino una selección de los elementos positivos y un relegamiento de los negativos, como le replicó Paul Nizan:

... nosotros aceptamos de la tradición que él llama occidental todo lo que encierra de acusación del mundo, de reivindicación hecha en nombre del hombre que no se limita a pensar, sino que vive, tiene hambre y muere. Aceptamos las exigencias de la totalidad, como las acepta Marx cuando habla del hombre «rico de todas las necesidades humanas». Aceptamos el gran rechazo de las dimensiones divinas y religiosas del hombre en las que sólo vemos, como Epicuro, como el hombre del siglo XVIII francés, la marca de sus terrores y de su baja. Rechazamos toda mitología idealista que hable de un hombre abstracto y desdeñe las condiciones reales de su vida, que olvide que, hasta ahora, los hombres no son iguales en el dolor, en la conquista y en la muerte. Nuestra actitud no es una prolongación ni una ruptura: es una selección.<sup>10</sup>

No obstante, queda por definir en qué consiste dicha selección: ¿qué elementos había de tener una obra de arte o de pensamiento para que pudiera ser incluida en la selección de los intelectuales comprometidos? Generalmente, la selección se tenía que hacer por dos criterios: uno de rechazo y otro de aceptación que, sin embargo, acaban confluyendo. Sin olvidarnos que estamos en una época abiertamente revolucionaria, de grandes cambios sociales, científicos y técnicos, el criterio de rechazo y aceptación se calibra en torno a estos estándares. De todo el código cultural, tanto nacional como universal, se rechazará, pero no se destruirá, todo aquello que, de alguna manera, obstaculice el progreso humano y la libertad de conciencia: es decir, todas aquellas obras que aboguen por la explotación del hombre, por las desigualdades sociales y raciales (sobre todo si se basan en argumentos pretendidamente connaturales), las obras que constituyan una apología de la guerra y el odio... En resumen, todo aquello que sus enemigos ideológicos, los fascistas, pretendían reclamar de la herencia cultural, aunque fuera con falacias. Criba ésta, no obstante, tremendamente difícil; por poner un caso: cuando Sancho Panza piensa en la tierra que va a recibir de su señor, le apesadumbra que sus futuros súbditos vayan a ser negros y, sin embargo, le consuela pensar en la posibilidad de poder venderlos como esclavos: en este caso, admitimos sin reservas que Cervantes estaba siendo irónico, aunque quizás ese punto de ironía otro no lo vea y declare que Cervantes abogaba por la esclavitud y la trata de seres humanos; en este caso (y son muchos) estaríamos en una disyuntiva de difícil, si no imposible, solución. Por ello, entre otras cosas, el rechazo no podía significar la destrucción de todas aquellas obras, pues es muy difícil encontrar una obra que no aportara algo positivo, aunque fuera por el valor de su técnica. En expresión de Louis Aragon, la cultura legada a lo largo de la historia costaba, básicamente, de dos partes: una de luz, la que simboliza el progreso y el humanismo, y otra de sombra, que simboliza la reacción:

Declaro que en toda poesía, en toda literatura, en toda cultura, lo que hoy nos incumbe reivindicar, a nosotros, escritores que consideramos que hay dos partes en este mundo, una de sombra, y otra de luz, y que estamos

<sup>9</sup> Julien Benda: “Literatura occidental y literatura comunista”; Aznar Soler I, p. 116.

<sup>10</sup> Paul Nizan: “Acerca del humanismo”; *Ibíd.*, p. 275.

a favor de la luz contra la sombra, es lo que han contenido de realismo; y que ya que hablamos aquí de la recuperación de la herencia cultural, hay que precisar que se trata de recuperar, en las obras de los hombres que nos han precedido, precisamente su parte de luz, y de despreciar las tinieblas. Se trata de recuperar el realismo y liberarlo de los misticismos y juegos malabares, de las estafas a la religión, a la belleza, a la idea pura, gracias a las cuales auténticos verdugos de carne y hueso han sabido hacerse olvidar en un mundo de nubes.<sup>11</sup>

Para Aragon, lo valioso de toda literatura es la dosis de realismo que pueda tener, concepto en el cual se encierra, para él, todo lo valioso y aprovechable que una literatura puede tener para el presente y el porvenir. Si bien, quizás su reducción al “realismo” puede resultar discutible –recordemos que es en estas épocas cuando el Partido Comunista y la Unión Soviética declararon que el realismo socialista debía ser el arma de la literatura revolucionaria, condenando, consecuentemente, otras escuelas como el surrealismo, la gran perjudicada y aislada de estas jornadas culturales del París de 1935–, Aragon recoge la idea general que anidaba en el espíritu de sus colegas: potenciar lo valioso y postergar lo negativo, lo cual, si por lo general se recomendaba no eliminarlo, sí se apostaba por anotarlo críticamente como cosas poco deseables, defectos inherentes al tiempo de una obra. Pero incluso esas partes negativas, esas zonas de sombra, pueden emplearse, de esta manera, de forma positiva, subvirtiendo su significado original y convertir un pensamiento o una práctica habitual de una época en crítica de sí misma. Tomando esta vez como ejemplo gran parte de la literatura medieval castellana, de entre la cual hay obras tremendamente críticas hacia el poder, existe en ella, no obstante, el habitual desprecio al judío, a veces por cuestiones religiosas de cariz integrista y, otras, por cuestiones sociales reduccionistas (la mayor parte de los recaudadores y tesoreros de la nobleza castellana eran de origen judío); el epíteto judío o su insinuación llegó a ser un insulto habitual en la literatura, especialmente cuando se pretendía desenmascarar a un converso (véase por ejemplo, el célebre “A una nariz” de Quevedo, que con el verso “las doce tribus de narices eran” parecía pretender insinuar lo que entonces se llamaba la *impureza de sangre* de su enemigo Luis de Góngora); convertir este ejemplo en crítica de sí mismo era la responsabilidad que se habían propuesto. No sólo era defender la cultura, también era entenderla y darla a comprender, pero, sobre todo, potenciar las mejores virtudes de la humanidad:

Se trata de que cada uno de nosotros recree en su propio terreno, por su propia búsqueda, para todos los que se buscan a sí mismos, la herencia de los fantasmas que nos rodean; –abrir los ojos de todas las estatuas ciegas– y transformar, de esperanzas en voluntades y de revueltas en Revoluciones, la conciencia humana con el dolor milenario de los hombres.<sup>12</sup>

En definitiva, que, independientemente de la posición de cada persona dedicada a la cultura, a ésta hay que reconocerla, como mínimo, indispensablemente, un valor de uso: el de mejorar a la humanidad en todos los aspectos.

---

<sup>11</sup> Louis Aragon, “El retorno a la realidad”; *Ibíd.*, pp. 435-436.

<sup>12</sup> André Malraux: “La obra de arte”; *Ibíd.*, p. 476.

Las palabras que dirigió Malraux a sus colegas en el París de 1935 tenían entonces un sentido: salvar la herencia cultural del fascismo y de sus aliados, salvaguardarla tanto de la manipulación interesada como de la destrucción total; y en la Alemania e Italia de aquellos años (junto a otros países) el significado era pleno. Por entonces España era una joven democracia, gobernada por una derecha dura, filo-fascista en algunos aspectos e individuos, y bastante represiva; contaba con unos intelectuales que, sobre todo, tras los trágicos acontecimientos de la Revolución de Asturias, tenían unas claras e incuestionables tomas de posición de compromiso, tanto artísticas como personales, y que consideraban que la herencia cultural le pertenecía al pueblo y que, muy en consecuencia con las posiciones tomadas por la mayoría de los participantes en aquel Congreso, había que arrebatárselo a la burguesía, que acaparaba, a la vez que despreciaba, el tesoro cultural de España. Pero la victoria del fascismo tras la guerra llenó de aquel otro sentido la sentencia de André Malraux y, en muy buen sentido, la lucha por reconquistar la herencia cultural de los pueblos de España también formó parte de la lucha antifranquista casi desde el primer momento. Sobre qué seleccionar de la herencia cultural, un panorama parecido al de los intelectuales internacionales de los años 30, aunque peor en cuanto gran parte de esa herencia estaba escondida por ilegal, pero mejor en cuanto que los riesgos de su reivindicación ya no eran tan graves como en los años 40, les aguardaba a los cantautores que comenzaban su carrera en la década de los 60 y 70.

En primer lugar, culturalmente, puede considerarse que seguían tan huérfanos como los poetas sociales de los 50: la cultura oficial no les servía a sus propósitos; en lo que se refería a una cultura contemporánea oficial, todo era o demasiado partidario del régimen o demasiado ajeno, cuando no frívolo, para constituir una cierta cultura para la resistencia. La cultura clásica también había sido medianamente manipulada, pero gracias a intelectuales como Jaime Vicens Vives, Manuel Giménez Fernández o el catedrático Sánchez Castañero, junto a verdaderos decanos como Menéndez Pidal, no sólo había fracasado ese intento de manipulación de la herencia cultural, sino que había dado un cierto refugio durante la posguerra y en las décadas de los 50 y de los 60 a quienes buscaban una cultura, cuando no libre de las connotaciones políticas con las que el Movimiento pretendía arroparlas, en donde encontrar cierta deslegitimación del estatus que el régimen defendía, así como de este mismo. El problema principal con la cultura clásica era que la mayor parte de sus difusores y estudiosos realizaban actividades sobre ella sólo para el circuito cerrado del academicismo y para iniciados (estudiantes, profesores, intelectuales, etc.), aunque también hubo quien se esforzó en que tales conocimientos trascendieran los ámbitos académicos y alcanzaran a la gente de la calle; y, unido generalmente a esto, la potenciación de esa visión crítica que algunos descubrían en las páginas de la literatura clásica, normalmente protegida por el propio régimen. A muchos catedráticos e intelectuales adeptos, gobernadores civiles, directores de prisiones, secretarios provinciales del Movimiento, censores laicos y clericales, etc., se les escapó durante un tiempo que el españolísimo Don Quijote o los poetas de la época imperial como Quevedo, Góngora o Lope de Vega, albergaban en sí un cierto potencial subversivo. Para personas como Paco Ibáñez, que ven el mensaje antibelicista en un poema de Luis de Góngora, o Amancio Prada, que descubre la dimensión crítica de una Rosalía de Castro a la que el régimen había reducido

a poetisa romántica y costumbrista en una lengua *exótica*, esa potencialidad era, además de explícita, completamente permitida. Pero también tuvieron sus problemas...

La alternativa, no obstante, era arriesgada, pero algo más fácil que en años precedentes. Como hemos defendido en la introducción, tras 1939 se instaura una cultura oficial, pero no única: por las razones obvias (quitando admirables muestras de arte clandestino y la producción de los exiliados y encarcelados) se tardó un poco, pero a partir de los 50 comienza a constituirse una cultura alternativa, aunque marginal y arriesgada en muchos aspectos, siendo el riesgo más inmediato el de dicha marginación cultural, que viene a configurarse como una muestra en negativo de la visión oficial que el régimen ofrece a través de su arte. Todas aquellas producciones dejaban al descubierto las mentiras del discurso del régimen, pero, a excepción del cine, apenas trascendían a la inmensa mayoría, y la implacabilidad de la censura acababa por conseguir que los mensajes quedaran demasiado emborronados para un público analfabeto, poco letrado o no demasiado acostumbrado a sutilezas y adivinanzas. Ése era el ejemplo de la poesía social, que además reivindicaba a las figuras culturales de la República, que eran tabúes innombrables, a menos que se atuviera a la visión manipulada que los intelectuales orgánicos del régimen dieron de personas como Antonio Machado o Alfonso Daniel Rodríguez Castelao: depuradas de toda intencionalidad o acento político, y reducidos a la mínima potencia de lo que su producción supuso.

Los primeros cantautores, la mayoría estudiantes universitarios, redescubren por diversas vías estas producciones: la poesía social aparecida en los años 50 y la de la República, lo cual constituye su principal fuente de inspiración e influencia: toman de ella el lenguaje, las metáforas y símiles que en días más peligrosos les sirvieron bien para dar a entender un mensaje, las formas para burlar la censura: enmascarar los mensajes en discursos existencialistas –si tienen connotaciones religiosas, mejor– o de canciones de amor. La conquista de la cultura contemporánea fue uno de los grandes méritos de la canción de autor.

Pero esa lucha por conquistar la herencia cultural se hacía más intensa en las regiones con una cultura bien diferenciada y, sobre todo, con una lengua propia (o incluso un dialecto). En los Països Catalans, Euskal-Herria y Galicia<sup>13</sup>, a estas luchas por las conquistas culturales, se unía la de la lengua y la cultura autóctona. La consideración que el franquismo dedicó a cada una de las realidades nacionales fue muy desigual, y obedeció siempre a sus intereses: en Cataluña se permitió su estudio y hasta se subvencionó, junto a la edición de obras catalanas, pero en ningún caso se trató de una deferencia o una muestra de aprecio hacia la cultura catalana, sino una concesión interesada a la burguesía de Cataluña que, aunque en el pasado apoyara a Franco a favor de sus intereses económicos, estaban dispuestos a fomentar una normalización

---

<sup>13</sup> Estas definiciones no deben ser entendidas, en absoluto, en términos políticos, sino lingüísticos, y ateniéndonos a las definiciones actuales de los filólogos. Así pues, Països Catalans y Euskal-Herria delimitan los territorios, tanto españoles como de otros países, en los que se hablan dichas lenguas, aunque por lo general nos referiremos sólo a los territorios integrados en el Estado español; mientras que Galicia, entendida como unidad lingüística, comprende también El Bierzo leonés y el poniente asturiano. Por otro lado, también nos referiremos a los territorios que cuentan únicamente con la lengua castellana como Castilla, sin que en ninguno de estos casos deban juzgarse pretensiones colonizadoras de ningún tipo.



de la lengua. José Carlos Mainer lo expresa en esta paradoja: la burguesía catalana, en cuanto clase social, había ganado la guerra; pero, en cuanto catalanes, pertenecían también al amplio espectro político de los vencidos<sup>14</sup>.

En el País Vasco o Euskadi y Navarra, el grupo de presión de importancia, además de los poderosos industriales vascos, era el clero, pero no exclusivamente el clero nacionalista y hasta antifranquista, el cual, sin duda, se vio reforzado por la coronación de los papas Juan XXIII y Pablo VI y la postura de apertura a ofrecer misas en lenguas vernáculas adoptada en el II Concilio; no desmerece olvidar el apoyo de los tradicionalistas vascos y navarros a Franco durante la guerra<sup>15</sup>. No obstante, los años de ostracismo de la lengua vasca produjeron en ella un daño casi irreparable, que palió en su medida el lingüista Koldo Mitxelena con la codificación del *euskera batua* (vasco unificado). Galicia, por su parte, era distinto: al no contar con una burguesía y/ o un clero medianamente galleguista, su cultura languidecía, salvo por el estudio de algunos poetas, depurados muchos a la mínima expresión del folklorismo, como Rosalía de Castro, Castelao o Curros Enríquez, o del galaico-portugués de las Cantigas de Santa María, a pesar de que algunos poetas en gallego, como Álvaro Cunqueiro o Herminia Fariña, provenientes de la rama conservadora del galleguismo, apoyaron a Franco con su poesía tanto en castellano como en gallego, aunque en menor grado y respondiendo al tópico de la nostalgia bucólica de los naturales de Galicia. Históricamente, el gallego había sido despreciado por unos terratenientes y una escasa burguesía de tendencias centralistas que consideraban al gallego como un lenguaje rural y proletario, signo de atraso. Por esa razón, cuando surgió una *nueva canción* en gallego, de alguna manera, el régimen contraatacó comercializando y domesticando las canciones en este idioma: habiendo escarmentado, no quería que con el gallego pasara igual que había pasado con el catalán y el vasco, y se convirtiera en un signo más de disidencia, aunque desde el momento en que el régimen relegó y menospreció el gallego y su cultura, éste ya era un signo de disidencia. Lo confirma el catedrático Xesús Alonso Montero, impulsor intelectual de Voces Ceibes: «Escribir o cantar en gallego en aquel tiempo olía a provocación, a desafío y a temeridad»<sup>16</sup>.

Con todo esto, no debe desprenderse de estas palabras que el régimen franquista favoreciese y hasta fomentase a alguna de estas lenguas: los idiomas autóctonos estaban relegados al ámbito privado sobre todo, aunque se consintiesen en las producciones artísticas, en las manifestaciones folklóricas y en el circuito cerrado del academicismo; lo importante era que no fluctuasen, que no trascendiesen esas otras culturas no castellanas (e incluso la castellana) fuera de los ámbitos de lo privado, lo académico, lo religioso y lo folklórico. El hecho de que se constituyera una coral que cantase temas tradicionales gallegos, que se permitiese en algún momento ofrecer misa en

---

<sup>14</sup> José Carlos Mainer, sección “Cultura”; Tuñón de Lara [Dir.], p. 338.

<sup>15</sup> Apoyo relativo y probablemente menor que el de la burguesía catalana, en cuanto a los industriales vascos *jeltzales*: durante la guerra civil, debido al gran peso del PNV y el catolicismo en la sociedad vasca, no sólo no se dio la polémica en torno a la religión católica, sino que, al contrario, ésta fue fomentada; resulta casi paradójico, para quien no esté familiarizado con esta parte de la historia, ver a los pelotones de *gudaris* asistir a misas, que en lo litúrgico no se diferencian en nada de las que se ofrecían en el campo fascista, y a los sacerdotes vascos bendecir las ikurrinas y banderines de estos pelotones. De ahí que haya quien defina la guerra civil en Euskadi como “una guerra entre católicos”.

<sup>16</sup> En González Lucini (1998), p. 100.

vasco o que existiesen instituciones para el estudio y difusión (restringida) de la lengua y la cultura catalana, no implica en absoluto que el franquismo tuviera algún tipo de sensibilidad o consideración hacia estas culturas, sino que eran gestos, como hemos resumido, ideados para contrarrestar la influencia de sus grupos nacionalistas o el resurgimiento mismo de dichos movimientos.

Así pues, la conquista de la herencia cultural en estas regiones (a las que hay que sumar en algún momento Asturias y algunas zonas de Aragón)<sup>17</sup> fue, en cierta medida, doble: por un lado, recuperar un lenguaje como seña de identidad y de reafirmación, y, sin pretenderlo directamente, convertirlo en un signo de oposición al régimen; y por el otro, recuperar una literatura soslayada, menospreciada o depurada (cuando no desaparecida) en esas lenguas, como parte de la recuperación cultural del país. Muchos paisanos descubrían al poeta Bartomeu Roselló-Porcel en la voz de Maria del Mar Bonet, a Joan Salvat-Papasseit en la de Ovidi Montllor –entre otros–, al primer escritor en lengua vasca, Bernat Dechepare, interpretado por el conjunto Oskorri, o la más auténtica y comprometida creación de Rosalía de Castro en la voz de Amancio Prada, o de Curros Enríquez en la de Benedicto, por no hablar de la difusión para el gran público de la poesía clásica catalana a cargo de Raimon: Ausiàs March, Joan Timoneda, Roís de Corella, etc. Y junto a esos poetas clásicos, la difusión de los más contemporáneos que habían comenzado en los cincuenta, a la vez que los poetas castellanos, pero con el aliciente de la reivindicación de una lengua y una cultura propia, como veremos más adelante.

Por su parte, las regiones de habla castellana, tuvieron que buscar otras señas de identidad, las que proporcionaba el folklore autóctono; lo cual nos lleva a la otra lucha por la herencia cultural que emprendieron los cantautores: la musical.

### ***Herencia musical: Folklore y Canción Popular***

*No hay ni un solo nombre que cuente en España en la poesía, ni una sola obra maestra de la tradición española, que no venga del pueblo, que no viva del pueblo, que no encuentre en él su verificación.*

(Resolución adoptada por el Secretariado Internacional de la Asociación de Escritores para la Defensa de la Cultura. París, noviembre de 1936)

Definir o configurar el folklore no es realmente difícil: ya lo han hecho grandes antropólogos, etnólogos y hasta músicos; lo difícil es entender las implicaciones que el folklore conlleva: cómo explicar que durante tres décadas, aproximadamente, en todo el mundo, una juventud con pensamiento crítico y carácter contestatario tomara como cierta bandera de batalla melodías anteriores al nacimiento de sus abuelos, y lo más impresionante, cómo en la época de la comercialización de la música popular hubo quien prefirió, tanto como productores como consumidores, las viejas melodías a los nuevos ritmos trepidantes. Además de los pioneros, como Woody Guthrie, Pete Seeger, Atahualpa Yupanqui, Leadbelly y Violeta Parra, entre otros, los ejemplos que se

---

<sup>17</sup> Ateniéndonos a la reglamentación de la filología contemporánea, las Islas Baleares y Valencia entran dentro de los Països Catalans; sin embargo, a parte del “pan-catalanismo” de autores como Joan Fuster –del que eran partidarios Raimon y Ovidi Montllor–, surgieron iniciativas, tanto en poesía como en música, que fomentaban el uso y normalización del valenciano como forma identitaria del país, sin por ello tener que comulgar con la derecha y ultraderecha valencianista conocida como blavera.

dieron entre los años 60 y 70 son muy amplios: Bob Dylan y Joan Baez, por supuesto; pero también Buffy Sainte-Marie (Canadá), Alan Stivell, Gwendal, Gilles Servat (Bretaña, Francia), Nadau (País de Oc, Francia), The Pentangle, Fairport Convention (Inglaterra), The Chieftains, The Dubliners, Planxty (Irlanda), Mariem Hassan (Sahara), Geinoh Yamashirogumi (Japón), Mikis Theodorakis (Grecia), etc.: son nombres de gentes que eligieron como vehículo de expresión la tradición musical, aunque remozada, generalmente para hacer un discurso crítico. Por lo tanto, debe haber algo en el folklore que entronque con el discurso crítico a nivel popular, especialmente en el arte.

Una explicación corta, respecto a los grandes pioneros del folk y de la nueva canción, como sostiene Antonio Gómez<sup>18</sup>, fue la necesidad de plantar cara al sistema capitalista en general, a la colonización cultural y a la industria discográfica en particular. En países latinoamericanos, pero también en muchos europeos, fue una fuerte reacción hacia lo que se llamaba colonización cultural y que hoy llamamos, más eufemística y confusamente, globalización: a parte de un importante contenido progresista, era una música con un fuerte sentimiento nacionalista, pero no en el sentido de un nacionalismo exclusivista y chovinista, sino entendido como una reivindicación de la importancia de la música autóctona y de cierta denuncia contra los poderes de estos países que, con un discurso a veces nacionalista en ese sentido negativo, tendía al desprecio o al soslayamiento de las músicas autóctonas, fueran folklóricas o no. Explica Clara Díaz:

En América Latina, a partir de los años cincuenta, como consecuencia de la agudización de los conflictos sociales y del despertar político de los pueblos del continente, y reaccionando, además, ante el influjo descomunal de la penetración cultural inherente a la política neocolonialista, surgirá una corriente musical folklorista, cuyo interés primario será ir al reencuentro de las raíces autóctonas de la nación, y rescatar el perfil propio ya en peligro de extinción ante la invasión de tanta música mercantil extranjera [...]. Al principio el interés será ir al rescate del folklore; pero esto sólo fue una primera etapa. Alrededor de 1966, en la medida en que la represión y los golpes militares fueron en aumento, se va produciendo un proceso de radicalización en los autores, quienes continuarán interesándose en los ritmos y melodías folklóricos, inclusive en los instrumentos característicos de cada país, pero con textos que abordan ya, cada vez más acrecentado, el problema político y social.<sup>19</sup>

Pero si en los países latinoamericanos y en otros europeos occidentales, como España, fue una reacción contra la adopción e imposición de modas extranjeras por motivos mercantilistas, y no culturales en último término, en Estados Unidos el movimiento liderado por Guthrie, Seeger, Leadbelly, Reynolds, Odetta o el folklorista Alan Lomax, era también una reacción contra la política cultural de su país, que entendía la música popular, como cualquier otro arte, como un negocio y no como una expresión artística: de ahí vino, y no tanto por consideraciones de pureza musical, gran parte del desencanto hacia el Bob Dylan electrificado, al considerar –erróneamente, quizás– que el adalid del nuevo folk estadounidense se había vendido al sistema, aunque con su

---

<sup>18</sup> “¿Es posible hoy el folklore?”; Claudín [coord.], pp. 25-31.

<sup>19</sup> Díaz, Clara: *Sobre la guitarra, la voz* (Ed. Letras Cubanas. La Habana, Cuba, 1994); *apud* González Lucini (1998), p. 194.

incursión en el rock (y la de los Beatles y otros en los elementos del folk) se dio finalmente paso hacia una música de gran seriedad y madurez artística que sirvió tanto para protestar contra la guerra de Vietnam y el racismo como contra la crisis económica en el Reino Unido a finales de los 70 y, también, contra la sociedad desencantada post-transicional en España, asumiendo en gran medida el papel que el folk se había auto-impuesto hasta entonces. Sin embargo, aunque todo esto es cierto y, hasta cierto punto, satisfactorio como explicación, todavía hay algo más en todo ello y es lo que vamos a dilucidar, al menos en el caso de las nuevas canciones que se desarrollaron en el territorio español.

Pensamos que cuando Ismael Serrano declara que el cantautor es un creador de folklore<sup>20</sup>, no quiere decir realmente que un cantautor deba dedicarse a la interpretación de la tradición musical (de hecho, él no lo hace), especialmente porque él pertenece a una generación de cantautores para los cuales la polémica en torno al folklore ya está totalmente superada, al menos en apariencia<sup>21</sup>, y en un tiempo en el que la interpretación de música folklórica o de folk ha perdido bastante dimensión combativa, aunque quizás él se refiera más a las generaciones anteriores. Lo que interpretamos de sus palabras es que el cantante-autor más genuino, utilizando el soporte musical que le parezca más apropiado, trata de hacer una aproximación empática al pueblo, hablar su lenguaje como decíamos y, en consecuencia, vincularse a una forma de vivir y de pensar, además de manifestarla, y que más que interpretar un folklore, lo que intenta es dotar a su creación musical de ciertas dimensiones de aquél para hacerla lo más popular posible. Si eso se logró en algún momento, en algunos casos o hubo esa intencionalidad por parte de todos o de una mayoría representativa, es algo que veremos más adelante. De momento, veamos qué tiene el folklore para que lo consideremos como el inicio de una cultura de la resistencia y pudiera así servir de base, aunque fuera de arranque, para quien pretendiera elaborar una cultura para la resistencia desde la música.

Comenzar una cierta codificación de la cultura de/ para la resistencia por el folklore es algo que creemos esencial, y no sólo para la canción de autor, sino para toda manifestación cultural que se tenga por comprometida y, por lo tanto, popular: hay en la tradición musical española suficientes temas elaborados por autores anónimos que han conseguido actualizarse por sí solas con el paso de los siglos, con una carga crítica y realista que apenas necesitaba de ningún añadido más para potenciar su mensaje. En cierto aspecto, el folklore, y en este caso el folklore musical, es la piedra angular de una cultura de la resistencia, y en esta ocasión “de” y “para” la resistencia, pues dicha cultura, insistimos, ha de ser lo más popular posible.

Antes de realizar una codificación de lo que se puede entender como folklore, será preciso marcar algunas acotaciones respecto a la relación de los cantautores con él. Hemos dicho que en cuanto a la herencia musical se dan

---

<sup>20</sup> En Y. García Villaluenga: *Archivos Tema: “Cantautores”*.

<sup>21</sup> Decimos “en apariencia” porque, aunque en los circuitos en los que se mueven ahora los cantautores no hay polémicas por la interpretación de temas basados en la tradición musical, sí hay entendidos y asociaciones folklóricas que han presentado quejas por las formas “irrespetuosas” en las que algún intérprete pueda haber tratado a la tradición musical. En los años 80, todavía Bibiano sufrió duras críticas por el tratamiento eléctrico con el que dotó a la composición semi-folklórica de “Negra sombra” (composición de Rosalía de Castro y Juan Montes); y, más recientemente, fue Carmen París la que tuvo que aguantar críticas intransigentes por su tratamiento de la jota aragonesa.

dos tipos: una música importada, de entre aquella música extranjera coetánea (*chanson*, jazz, folk-rock, rock progresivo, etc.), y otra autóctona que, a grandes rasgos, se correspondía con alguna forma folklórica de España (sin descontar estilos semi-folklóricos y populares como la copla o el más denostado folklore urbano: chotis, cuplé, cabaret, etc.). Lo cual nos lleva a cierta contradicción: ¿cómo podemos entender una relación entre el folklore y la canción de autor cuando no toda ella no sólo no se basaba en formas folklóricas, sino que incluso había intérpretes y colectivos que las despreciaban? No es necesario volver a narrar aquí lo ya dicho en la introducción y en el primer capítulo: que el franquismo llevó a cabo una cierta enajenación de los folklores musicales regionales, lo cual condujo, por lo general, a ciertas actitudes de rechazo por parte de la juventud y de los cantautores en particular. Recordemos que, en un primer momento, con la excepción del País Vasco y tal vez de Asturias, estando representada en esos momentos por Víctor Manuel, los movimientos de canción que tendieron a un rechazo inicial del folklore fueron aquellos que contaban con una lengua autóctona, mientras que, a excepción de la ciudad de Madrid –aunque se encuadre en Castilla, de acuerdo a las delimitaciones regionales de entonces–, aquellos movimientos que carecieron de una lengua autóctona tendieron a buscar una expresión propia en el folklore, aunque tratando de escapar de lo que se podía calificar de folklore oficial.

La relación del intérprete con el folklore da lugar a tres tipos de ellos: el que rehúye de su interpretación, como los colectivos Setze Jutges y Voces Ceibes; el intérprete de folklore, propiamente dicho, como Joaquín Díaz; y el de folk, como Canción del Pueblo o los miembros del Grup de Folk (aunque aquí la lista sería bastamente extensa). El primero, queriendo rehuir tanto del folklore como de la música comercial de entonces (y el pop y el rock ‘n’ roll lo eran en aquellos momentos), busca sus influencias musicales en esquemas foráneos, generalmente en la canción francesa. El segundo interpreta los temas tradicionales tal y como los ha oído y recogido, casi siempre tras un serio trabajo de campo: su intención, en un principio, no encierra ninguna significación política o social –que sí pudo haberla, por otro lado–, o por lo menos de manera explícita, sino la de recuperar y dar a conocer unas expresiones musicales olvidadas, a menudo deliberadamente. Y el tercero, finalmente, toma una base en las formas de la música tradicional para reinterpretarlas, bien con un nuevo texto, o bien con una música más contemporánea: en el caso de los cantautores, sin desdeñar la actualización musical, prima más la actualización del texto (aunque lo normal es que ambas actualizaciones se den juntas). Por supuesto, estamos hablando de posiciones iniciales que, con el tiempo, irán cambiando, y pueden darse casos como el del propio José Antonio Labordeta, que se confiesa influido tanto por la canción francesa como por las formas tradicionales de Aragón; el de Amancio Prada, que adorna sus composiciones propias o de poetas como Rosalía de Castro o Juan de la Cruz tanto con melodías “afrancesadas” como con melodías tradicionales gallegas, y oscila de disco en disco entre el folklore y la canción francesa; o el de Pablo Guerrero, que habiendo evolucionado de una música basada en el folklore extremeño a otra influenciada por Bob Dylan, en un momento dado llega a fusionar ambas influencias en uno de sus mejores discos: *A tapar la calle*. En cualquier caso, los límites entre la música de raíz y el folk se vuelven imprecisos: cuando el Nuevo Mester de Juglaría, un conjunto que empezó interpretando las canciones tradicionales castellanas de una

manera más o menos fiel, pone músicas y tonadas tradicionales tomadas del cancionero castellano de Agapito Marazuela al poema de Luis López Álvarez, *Los comuneros*, o Los Sabandeños a *La tierra y la raza* (1927) de Ramón Gil Roldán para su *Cantata del Mencey loco*, o Al Tall componiendo la gesta de la derrota de Valencia en su *Quan el mal ve d'Almansa* en base al cancionero tradicional valenciano, estamos hablando de una música que, en su forma musical, entronca con la música de raíz, pero que en la reinterpretación de los textos es folk, sobre todo porque busca cierta actualización tanto de los temas como de las músicas para explicar una situación contemporánea. El propio conjunto Nuevo Mester de Juglaría declaraba:

Con esta experiencia, intentamos reafirmarnos en la idea de que la canción tradicional tiene auténtica vigencia no sólo en el plano estético y cultural, sino también como vehículo de expresión y comunicación de todo tipo de vivencias.<sup>22</sup>

En cualquier caso, el empleo del folklore, en formas tanto puras como “impuras”, fue una forma semi-permitida de expresar lo que de otra forma no podría decirse, sobre todo porque eran letras que los folkloristas oficiales habían recogido y gozaban hasta de cierta protección (cosa que no era óbice para que el responsable de turno decidiera la censura sobre la interpretación, incluida la más fiel, de determinada canción tradicional).

Esto, respecto a las formas. Respecto a las ideas que animaron a muchos a adoptar una postura popularista<sup>23</sup>, está en la base la figura de muchos cantantes populares o semi-folklóricos de la tradición española: trovadores, juglares, copleros ciegos, etc., y, en algunos casos, figuras concretas cultas como Joxe Maria Iparragirre, bertsolaris célebres como Ignacio Eizmendi Manteroal “Basarri”, o Juan del Encina: poetas y músicos a la par. Algunas de estas figuras arquetípicas fueron reivindicadas más por la idea que por la realidad. La idea del juglar y el trovador, sobre todo, es con la que más se identificaron los cantautores, llegando a reivindicarla: el trovador, en cuanto músico-poeta, y el juglar en cuanto músico popular. Sin embargo, insistimos en que en estos casos es más la idea y algunos casos individuales que la realidad, pues no conviene olvidar que, en los casos de las figuras medievales referenciadas, no sólo poesía era lo que trovadores y juglares transmitían al pueblo: hay que recordar que estaban pagados por los poderes efectivos de la sociedad de entonces, y a menudo, por esta razón, contribuían a difundir ideas que eran de todo menos progresistas: las canciones, a veces, servían para inflamar los corazones cristianos para marchar en las cruzadas o enaltecer el odio hacia judíos y musulmanes. Para justificar su sistema socio-económico, los señores feudales echaban mano tanto de la Iglesia como del arte, particularmente de los trovadores:

... que vivían de su generosidad, de la moral épica y cortés que hacía de la felicidad incondicional la primera virtud, puesto que todo eso contribuía a justificar y reforzar su poder tanto sobre los caballeros como sobre sus demás dependientes. Las masas populares también se apoyan en las imágenes del buen señor difundidas por los clérigos y artistas.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Presentación del disco *Los comuneros*.

<sup>23</sup> Sobre el empleo de este término frente al de *populismo* ya trataremos más adelante.

<sup>24</sup> Torrego Egido, p. 57.

Pero lo que quedó en el subconsciente colectivo, lo más atractivo, era realmente los casos de poetas-músicos y juglares que cantaron denunciando injusticias o alabando la épica de una revuelta campesina en Galicia, o la rebelión contra el rey extranjero de los comuneros. Pero sobre todo era el espíritu del artista más vinculado al pueblo: el espíritu que quería recoger en su nombre y en su actuación el dúo Los Juglares (Sergio Aschero y Ángeles Ruibal):

Pretendemos vivir la poesía del hombre comprometido con su tiempo de una manera auténtica, luchando contra los subproductos culturales impuestos por una deformada realidad.

Nuestra misión es la de llegar, a través de la música sincera y no efectista, a restablecer la simple vinculación del juglar y el pueblo, partiendo de la base de que el juglar es pueblo y debe a su origen su verdadera condición.<sup>25</sup>

Algunos casos son la “Cançó de les balances”, de Ovidi Montllor, en donde relata la furia de un rey contra un trovador que cantaba las verdades; las líneas de la canción “Sobre la poesía”, de Víctor Manuel, en la que reivindica a un trovador antepasado crucificado por «cantarle las verdades a un señor»; e “Itzaltzuko bardo”, *el bardo de Itzaltzu*, de Benito Lertxundi, basado en la historia/ leyenda de Gartxot: un bardo alto-navarro que, en visión de Campión, perseguido por el emperador Carlomagno por cantar en lengua vasca, se ve obligado a cometer un horrible crimen y es castigado por ello<sup>26</sup>. Con todo, el ejemplo de los trovadores y juglares podía ser un gran ejemplo para aquellos que quisieran conjugar música y poesía:

Amb els trobadors, la llengua d’oc va donar a Europa el model exemplar de la poesia cantada. El nostre temps ha recollit dels trobadors l’ambició d’un poema complet, paraula i cant, i així els poetes han donat els seus versos als cantants, i alguns cantants han estat classificats entre els poetes.<sup>27</sup>

Antes de profundizar más en las relaciones de los cantautores con el folklore, analicemos por unos momentos qué posibles implicaciones tenía el folklore y si realmente había en él un potencial crítico y hasta revolucionario. En primer lugar, hemos de advertir de algunos peligros y excesos que puede entrañar el hablar de folklore. Más que de folklore, habría que hablar de folklores, que se corresponderían con un determinado sector de la población: hay un peligro de generalizar al hablar de *pueblo*, aun cuando lo consideramos como el conjunto de las clases subalternas e instrumentales inscritas en un medio eminente, pero no necesariamente, rural; hay que entender que el pueblo abriga a individuos que se agrupan en conjuntos, ya sean económicos, gremiales o ideológicos, que tienen una visión de la vida que se plasma en el folklore; de ahí que también surjan los dos grandes grupos de folkloristas que examinaremos, si bien siempre es deseable un folklorista que se atenga a un método científico o, al menos, lo más posible dentro de lo que cabe en un campo algo abstracto. En segundo lugar, podemos declarar radicalmente que

<sup>25</sup> Presentación de *Está despuntando el alba*.

<sup>26</sup> El escritor navarro y político nacionalista-vasco, Arturo Campión (1854-1937), reinterpretó la leyenda basada en un personaje real desde la perspectiva *abertzale* en su obra *El bardo de Itzaltzu* (San Sebastián, Beñat Idaztiak, 1935).

<sup>27</sup> Presentación del disco de Dolors Laffitte, *Cançons occitanes d’avui*.

no existe un folklore español, sino un folklore en España: la actual nación española (tal como la describe la Constitución de 1978, que queda configurada desde el siglo XVIII, aproximadamente, y sin variaciones demasiado significativas en la antigua metrópoli) está compuesta por varios pueblos con sus identidades –lo que hoy se llama oficialmente “nacionalidades”– bien definidas, que dieron lugar a sus propios folklores, aunque sean proclives a la mezcla y la adaptación mutua debida a los movimientos humanos a lo largo de los tiempos: esto es fundamental entenderlo para cuando tratemos acerca de la enajenación del folklore por los poderes públicos. Finalmente, sólo hacer notar que, sin exclusivismo de ningún tipo, el folklore de España es uno de los más ricos, siendo producto de la mezcla de la estancia de diversos pueblos en la península y en las islas, y de los movimientos humanos: existen rasgos célticos, ibéricos, vascones, guanches, greco-romanos, semíticos (judaicos y arábigos), germánicos, norteafricanos, etc., sin contar con la emigración interior, que da lugar a fenómenos como que el folklore canario incorporara en él un estilo traído por los emigrantes andaluces en su paso hacia el Nuevo Mundo: la malagueña.

### Definición y aplicación del folklore

Muchos intelectuales han tratado de definir el folklore, en sentido universal, con mayor o menor tendencia instrumentalista. El origen de la palabra y su definición universal primera como “saber o sabiduría popular” se data en 1846, cuando el literato inglés W. J. Thoms (1803-1855) la publicó en la revista londinense *The Atheneum*, en un momento de encrucijada, cuando, según Caro Baroja, se enfrentaban en el país dos tendencias antagónicas entre ellas: el industrialismo utilitarista y el tradicionalismo<sup>28</sup>, algo que, en lo sucesivo, marcará las instrumentalizaciones<sup>29</sup> tanto progresistas como conservadoras. El mismo Julio Caro Baroja incide en la definición de que el “Folk-lore” (como a veces se escribe también, en un modo más etimológico y menos neologista, obedeciendo a la primera definición del vocablo inglés) «es una actividad humanística» que en España, por ejemplo, desarrollaron Rodrigo Caro (s. XVII), Jovellanos (s. XVIII) y Blanco White o Estébanez Calderón más tarde, «atentos a problemas varios de la vida popular real, a una observación directa de los hechos y no a lucubraciones abstrusas. (...)»<sup>30</sup>. Para Antonio Machado, por su parte, sin grandes pretensiones de sistematizar, el folklore es algo mucho más intuitivo:

... Mairena entendía por *folklore*, en primer término, lo que la palabra más directamente significa: saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos, y su utilización más sabia y creadora.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Caro Baroja, p. 13.

<sup>29</sup> Utilizaremos esta palabra en un sentido totalmente neutro y aséptico, sin que deban derivarse de ella intenciones peyorativas ni desprenderse juicios de valor de ningún tipo, en ningún caso.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>31</sup> Antonio Machado (2009) I, p. 193.



Esto nos da una primera nota, a la que volveremos más adelante, acerca de la elección de formas tradicionales en la canción de autor y antes, en una canción eminentemente política: la honestidad.

Ahora bien, el folklore, como compendio de toda la producción cultural de un grupo humano (canciones, cuentos, romances, refranero, remedios curativos, melodías, bailes, oraciones...) se configura de esta manera: tiene un preeminente carácter oral, es decir, se transmite entre generaciones de boca a boca y la mayor parte de sus producciones tiene este carácter, y su esencial modo de conservación, su soporte, es la memoria, frente a la alta cultura que se transmite y conserva, primariamente, mediante la escritura; tiene un carácter colectivo y anónimo: se desconoce al autor, el cual se convierte en todo el conjunto de ese grupo humano en concreto, frente a la alta cultura, en la que prima la autoría y la individualidad de los autores; también tiene un carácter generalmente utilitario o instrumentalista: básicamente, la mayor parte de sus manifestaciones nacieron para una finalidad determinada, aunque su sentido pueda perderse con el paso del tiempo y la transformación de las sociedades: el ejemplo más claro de este carácter –además de por ser el más concreto, frente a rituales formulados en oraciones, danzas y canciones– es el refranero popular que posee toda comunidad humana; y, por último, dado que es un conjunto de saberes heredado a través de tiempos inmemoriales, no es, contra lo que pueda parecer y contra lo que defendieron folkloristas de tendencias conservadoras, ni homogéneo ni estático, sino heterogéneo y dinámico, enriqueciéndose con las aportaciones de nuevas generaciones, aunque a veces dé lugar a contradicciones internas, especialmente en las producciones orales que tratan sobre las costumbres o la moralidad propia de cada tiempo.

El carácter oral del folklore fue el que creó, en un momento dado, la escisión entre la denostada cultura popular y la alta cultura, cuando gran parte de esa producción, hasta entonces oral, se comenzó a salvar de las trampas de la memoria en un soporte pensado para durar, con la codificación de la escritura: las grandes obras de la Antigüedad como eran la *Ilíada*, la *Odisea*, el *Mahābhārata* o el *Ciclo del Ulster (an Rúraíocht)*, por citar sólo algunas, tenían su origen en la tradición oral de sus respectivos pueblos; pero como en algunas de estas culturas la escritura y la lectura estaba reservada sólo a una élite intelectual, pervivió todavía el carácter oral de la poesía a través de los rapsodas griegos, los bardos celtas o los eskaldos vikingos. No por capricho Antonio Machado llegó a sentenciar: «En nuestra literatura –decía Mairena– casi todo lo que no es *folklore* es pedantería»<sup>32</sup>. Pero el proceso de separación entre ambas *culturas* ya había comenzado, y lo que fue una escisión de la cultura primigenia, la popular, para conservarla a lo largo de los siglos con una mayor pureza<sup>33</sup>, acabó por devorar su matriz de origen y la sometió: de ahora en adelante, todo aquello que se registre en un soporte durable será considerado cultura, y lo que no, será folklore o cultura popular, dos palabras que serán denostadas con distintas intencionalidades.

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 192.

<sup>33</sup> Y no siempre, ya que obras como el *Mahābhārata* fueron recibiendo a lo largo de los siglos añadidos y revisiones, pasando de ser la historia de los grandes reyes arios de la India a un libro de carácter religioso, en el que se veneran sobre todo las figuras de Shiva y Krishna; de manera que, en cierto modo, pervivió su carácter oral.

Pero, claro está, el folklore también era susceptible de ser registrado en dichos soportes, primero en papel, bien en escritos (cancioneros, partituras, tratados de danzas, de medicina tradicional, de costumbres locales, etc.), o bien en representaciones de figuras, como primero fue el grabado y después la fotografía, y luego en otros soportes reproducibles (grabaciones sonoras y cinematográficas), sólo que nunca se dejó de considerar folklore y, muchas veces, era tratado con cierto paternalismo por parte de los hombres cultos hacia los hombres iletrados, y también de cierto extrañamiento en el sentido de que estas expresiones eran expuestas como algo exótico y peculiar, y no como lo más hondo de la cultura nacional, aunque el afán recopilatorio respondió también a un intento por dar a conocer y conservar la cultura de una comunidad. A esto respondían los cancioneros vascos y navarros que en el siglo XIX recopilaron los padres Resurrección de Azkue y Vitoria, aunque también podía responder a ciertos problemas del tiempo que ya hemos citado: la irrupción de una cultura urbana frente al modo de vida tradicional rural. A pesar de que defendemos la apoliticidad del folklore en su génesis, el comienzo de su estudio se debió, a menudo, a intenciones políticas. Lo cual nos lleva a la pregunta, ¿el folklore es de izquierdas o de derechas? O mejor dicho, ¿qué instrumentalización sería la más legítima? Avanzamos la respuesta, ya que no quedará respondida en esencia: ninguna de las dos es, estrictamente, la más legítima, como veremos en base a la producción del folklore musical; no obstante, la perspectiva que dieron los folkloristas progresistas, particularmente, nos parece más acertada, ya que siempre ofrecieron el folklore musical como expresión del pueblo, es decir, de esa parte de la población nacional más humilde, la de las clases trabajadoras y, además, como verdadero reflejo, sea implícito o explícito, de sus condiciones de vida y de la relación con el tiempo histórico (la intrahistoria): no es la más legítima, como tampoco lo es la otra, pero sí la visión más acertada a nuestro juicio.

Para Julio Caro Baroja hay, al menos, tres intereses por los que hay un acercamiento al folklore, atendiendo a los «rasgos colectivos» del pueblo, dependiendo de lo que en él busque:

- 1) *Interés social*: el pueblo es la expresión de una conciencia social operando en el presente, con problemas prácticos que resolver, incluso políticos muchos de ellos.
- 2) *Interés histórico*: el pueblo es consecuencia de un devenir, tiene una expresión diacrónica y al estudiarla se enderezan muchas averiguaciones eruditas antiguas y modernas.
- 3) *Interés estético*: el pueblo es una expresión estética, constituye por sí un conjunto de estilos de vivir, no sólo en lo que parece artístico a primera vista, sino en otros órdenes.<sup>34</sup>

Tres posibles intereses que resumen lo que aquí vamos a exponer y que, así expresados, hacen deducir que el folklorista se acerca a su objeto de estudio con una idea pre-concebida (otra cosa es que después de su acercamiento ésta permanezca invariable). Estos tres intereses fueron comunes tanto para los folkloristas *de izquierdas* como *de derechas*.

Muchos de los primeros folkloristas, encuadrados en la rama del movimiento romántico de signo más nostálgico y reaccionario, tenían

---

<sup>34</sup> Caro Baroja, p. 17.

tendencias conservadoras y buscaban un reducto del Antiguo Régimen en lo que consideraban más puro y menos contaminado por las ideas ilustradas y liberales: el pueblo, pero considerado únicamente en su acepción de comunidad rural. En el País Vasco y Navarra, por ejemplo, entre el siglo XVIII y principios del XX, hubo toda una corriente de literatura tradicionalista, tanto en vasco como en castellano, con novelistas como el sacerdote Juan Antonio Moguel Urquiza (1745-1804), Domingo de Aguirre (1864-1920) o la corriente de la novela foralista, que pretendía contraponer el mundo del saber tradicional, de la sabiduría popular y de las viejas costumbres de los caseríos –junto a su catolicismo idealizado– frente al mundo liberal, industrializado, utilitarista y cada vez más desvinculado de la tradición y de la religión, de la naciente cultura de la industrialización, que a pasos agigantados se aproximaba, a su parecer, incluso a la revolución socialista. Otros folkloristas, como Lafuente y Alcántara y Cecilia Böhl de Faber y Larrea –auténtico nombre y personalidad del folklorista que firmaba como Fernán Caballero–, pretendían encontrar en el folklore un sentido *aristocrático* del mundo que se había perdido con las revoluciones liberales:

Mi opinión es que, como gracias a los progresos de la igualdad y la fraternidad los chocantes aires aristocráticos se van extinguiendo, en breve no se hallarán sino en España, entre las gentes del pueblo.<sup>35</sup>

De una opinión muy contraria era, entre otros, Antonio Machado y Álvarez (padre de Antonio, Manuel y José Machado), quien firmaba sus artículos con el declarativo pseudónimo de “Demófilo”, *el amigo del pueblo*. Para “Demófilo”, no sólo en el folklore, sino en el pueblo, lo que se encontraba no era esa pervivencia del *Ancien régime* que veían sus predecesores y coetáneos, sino, muy al contrario, la potencialidad de una regeneración de la nación y de la sociedad. Esta idea de que el pueblo y su cultura constituirán un principio regenerador de España en sentido progresista, será recogida por la Generación del 98, especialmente por su hijo Antonio y, de una manera más sistematizada, por Miguel de Unamuno:

... podemos estudiar las tradiciones –*lo que hemos sido*– y las costumbres –*lo que somos aún*–; por él estudiamos los sentimientos, ideas y creencias de nuestro pueblo; por él podemos, reconstituyendo científicamente nuestra historia pasada, conocer y fijar el derrotero de nuestra historia venidera.<sup>36</sup>

Muy probablemente, la tendencia hacia un folklorismo “de izquierdas” o a uno “de derechas” se deba principalmente a la concepción que por pueblo se tenga, si de una manera idealizada y abstracta (conservadores), o de un modo concreto y realista (progresistas). Como podemos leer, Cecilia Böhl concebía al pueblo como una colectividad con entidad propia de carácter rural, mientras que Machado y Álvarez lo concibe como el conjunto de las clases subalternas:

... El pueblo es para nosotros la serie de hombres que, por las condiciones especiales de su vida, se diferencian entre sí lo menos posible, y tienen el mayor número de notas comunes; el pueblo lo constituyen esa serie de hombres de escasa cultura literaria y científica que visten de blusa

---

<sup>35</sup> Fernán Caballero, *La gaviota* (Madrid, Cátedra, 1998); citado por Enrique Baltanás en la introducción a Machado y Álvarez, p. XXIII.

<sup>36</sup> A. Machado y Álvarez: “El Folk-Lore español. A los políticos españoles”, en *La Ilustración Universal* (30-XII-1883); citado por Enrique Baltanás, *Ibíd.*, pp. XXVIII-XXIX.

o de chaquetas, se ocupan en ejercicios especialmente manuales, invierten su vida en tareas en su mayor parte mecánicas y con las que atienden a las necesidades de su vida; serie de hombres que por gastar la mayor parte de su energía en esos trabajos y no disponer del sobrante de actividad con que cuenta el hombre que tiene satisfechas sus primeras necesidades, comunica sus afectos y pensamientos dentro de una esfera de acción más reducida, que viene a modificar menos sensiblemente su progreso mental y a tenerle más cerca del estado primitivo del ingenio humano. (...) <sup>37</sup>

En muchos sentidos, el cometido que tuvieron intelectuales como “Demófilo” y continuado por parte de la Generación del 98, constituyó una tarea de verdadera desmitificación, por un lado, y de legitimación por el otro. Desmitificación de muchas conductas que se atribuían al pueblo, como la religiosidad más pura, una cierta inocencia innata al estilo *bon sauvage* (de la que en cierto sentido era partidario Machado y Álvarez al principio, con su concepción del pueblo como “la humanidad niña”, que posteriormente rechazaría a favor de esta conceptualización más social) y la pervivencia de las características del antiguo régimen: pervivencia que, en cualquier caso, y ateniéndonos al menos a España, quizás se reduzca al servil, por obligado, tratamiento deferencial del campesino al señor de las tierras que aquél trabaja y que, efectivamente, era una tremenda reminiscencia del pasado feudal; sin olvidar los elementos negativos: la ignorancia innata, la brutalidad, el sentimiento primitivista..., causados por elementos externos, accidentales y, por lo tanto, en absoluto connaturales. Y de legitimación, por cuanto descubrieron que en el folklore o cultura popular estaba la génesis de toda la cultura, y que la cultura popular es digna de consideración, solo que le falta concretización, sofisticación y sistematización. En ese sentido, Miguel de Unamuno contraponía la *verdadera tradición*, la del pueblo, a la que defendían los tradicionalistas: la primera era viva, dinámica y verdadera generadora de historia, cultura y hasta ciencia; y la otra está muerta, es una pieza de museo y se busca imponerla:

La tradición eterna es lo que deben buscar los videntes de todo pueblo para elevarse a la luz, haciendo conscientes en ellos lo que en el pueblo es inconsciente, para guiarle así mejor. La tradición eterna española, que al ser eterna es más bien humana que española, es la que hemos de buscar los españoles en el presente vivo y no en el pasado muerto. Hay que buscar lo eterno en el aluvión de lo insignificante, de lo *inorgánico*, de lo que gira en torno de lo eterno como cometa errático, sin entrar en ordenada constelación con él, y hay que penetrarse de que el limo del río turbio del presente se sedimentará sobre el suelo eterno y permanente.

La tradición eterna es el fondo del ser del hombre mismo. (...) <sup>38</sup>

Unas líneas que ahondan en el potencial regenerador del pueblo y su cultura (lo que Unamuno llama *tradición* <sup>39</sup>), que dará lugar al concepto de *intrahistoria* y sus derivados. Antonio Machado también se expresaba en unos

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, pp. 47-49.

<sup>38</sup> Unamuno, p. 64.

<sup>39</sup> Vocablo que dio lugar a manipulaciones interesadas por parte de pensadores reaccionarios, encabezados por Giménez Caballero, quien fundamentó su fascismo en la lectura parcial de Miguel de Unamuno tanto, que llegó a traducir el libro *L'Italia contra l'Europa* del pensador fascista Curzio Malaparte, intitulándolo, deshonestamente y sin ningún pudor en absoluto, como *En torno al casticismo de Italia*. Véase José Carlos Mainer, pp. 16-18.

términos muy parecidos, siguiendo el regeneracionismo popular expresado por su padre, y mostrando demasiada poca fe en la burguesía de su tiempo:

Mairena tenía una idea del *folklore* que no era la de los *folkloristas* de nuestros días. Para él no era el *folklore* un estudio de las reminiscencias de viejas culturas, de elementos muertos que arrastra inconscientemente el alma del pueblo en su lengua, en sus prácticas, en sus costumbres, etcétera. Mairena vivía en una gran población andaluza, compuesta de una burguesía algo beocia, de una aristocracia demasiado rural y de un pueblo inteligente, fino, sensible, de artesanos que saben su oficio y para quienes el hacer bien las cosas es, como para el artista, mucho más importante que hacerlas. (...) Pensaba Mairena que el *folklore* era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas.<sup>40</sup>

No por azar Herbert Ramsden dedujo que el núcleo problemático central de la Generación del 98 no fue el tan a veces manido y superficialmente considerado *dolor de España*, sino una verdadera preocupación y reivindicación por las gentes humildes y sencillas de los pueblos de España, cuando, tras los desastres del 98 (que tanto afectaron directamente a estas gentes humildes y sencillas), los intelectuales liberales españoles perdieron la fe en las instituciones de poder de España –aristocracia, burguesía, ejército y clero– y volvieron su mirada hacia el pueblo:

Herbert Ramsden (...) observaba que la verdadera novedad de este ensayismo finisecular no reside tanto en el objeto del mismo –el problema de España o, en otras palabras, el de la búsqueda del “núcleo central e imperecedero de la nación”, sobre el que había corrido ya mucha tinta– como en el lugar donde dicha búsqueda se produce, que no es ya la historia política (es decir, la historia de las grandes figuras y de los acontecimientos importantes de la Historia de España), sino “las vidas e idiosincrasia” de las gentes “humildes, anónimas e inmutables”. La derrota de 1898, que puso de manifiesto la atroz incompetencia de políticos y militares, se tradujo, según Ramsden, en un peligroso debilitamiento colectivo de la fe en la nación. Los intelectuales nacionalistas se habían vuelto entonces hacia el pueblo, en demanda de un nuevo y, a la vez, antiquísimo basamento de la nacionalidad española, que se encontraría en las tradiciones y en el difuso patriotismo del mundo popular.<sup>41</sup>

No obstante, cabe la pregunta de si esto, al igual que la instrumentalización conservadora, no será otra idealización, aunque quizás naciera en ellos por la observación empírica de los soldados, reclutados entre las clases obreras, que partían hacia Cuba, Filipinas o, más adelante, Marruecos, cantando, a veces con tristeza y desesperación, y otras con sarcasmo, coplas como ésta:

... Si te toca, te *joes*,  
que te tienes que ir,  
que tu madre no tiene  
para librarte a ti. ...<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Antonio Machado, *op. cit.*, pp. 133-134.

<sup>41</sup> Jon Juaristi en Unamuno, pp. 20-21. Para Ramsden, “The Spanish ‘generation of 1898’. A reinterpretation”; *Bulletin of the John Ryland University Library*, 1975, pp. 18-189.

<sup>42</sup> Jarcha: “Toná de quintos” (tradicional); *Cadenas*.

Pero lo mismo podrían defender los conservadores, que quedaron asombrados al observar la honesta religiosidad del pueblo, la pervivencia de formas primitivas en los ritos católicos, o el empleo de fórmulas orales de hacía más de un siglo. Y es que la realidad del pueblo (entendido universalmente) debe ser, o al menos asemejarse, a lo que Antonio Gramsci formuló:

... que el pueblo no es una colectividad homogénea de cultura, sino que presente numerosas estratificaciones culturales, diversamente combinadas y que no siempre pueden identificarse, en su pureza, en determinadas colectividades populares históricas.<sup>43</sup>

Esto se debe, según Gramsci, a que no pudiendo el pueblo –entendido como conjunto de las clases subalternas e instrumentales– tener concepciones sistemáticas, elaboradas, y políticamente organizadas y centralizadas, el folklore resulta no ya sólo asistemático en su elaboración, sino además múltiple, resultando en su estratificación diverso y yuxtapuesto<sup>44</sup>.

Hemos de volver a considerar el carácter dinámico y, por tanto, heterogéneo del folklore. Hay que considerar que, si reuniéramos todas las manifestaciones folklóricas que en un determinado lugar se han producido, probablemente tendríamos todo un tratado compuesto por varios tomos voluminosos, ya que nos remontaríamos al inicio de la configuración de una cultura humana. El misterio es cómo algunas formas se perdieron y otras consiguieron pervivir adaptándose: las distintas regiones españolas están llenas de melodías, danzas y ritmos que se remontan incluso a los pueblos pre-romanos, fusionadas en muchas ocasiones con la cultura que trajeron los diversos invasores, las cuales, durante la cristianización, por esa persistencia de las costumbres, fueron pasadas por el tamiz de lo *piadoso* y englobados en lo que folkloristas y antropólogos denominan “religiosidad popular”: paradójicamente, esa religiosidad cristiana popular contiene elementos del viejo paganismo. Lo que queremos decir es que el pueblo también lleva a cabo cierta selección de su herencia cultural, y en ella influyen elementos de los más diversos tipos: lo más probable es que una determinada canción deje de cantarse por la pérdida de las costumbres a las que se refiere o por imposibilidad de actualizarla debido a las transformaciones de la sociedad. En lo referente al folklore musical de carácter oral, subsisten, casi a la vez, las formas más progresistas junto a las más reaccionarias: hay canciones que recomiendan la violencia doméstica (ejercida por el varón, claro está) que conviven con otras que ridiculizan, cuando no condenan, al maltratador; otras pueden tener una carga de piedad religiosa inmensa y conviven con otras que presentan a los clérigos como dechados de vicios y defectos (especialmente, la afición al alcohol, al dinero y, las más atrevidas, a la lujuria o incluso la “sodomía”); y, de entre las canciones con contenido o intencionalidades políticas –que también forman parte del folklore, como veremos–, en la época de la guerra de independencia los himnos liberales llegaron a convivir con canciones que atacaban el “anticristianismo” de Napoleón Bonaparte y abogaban por la re-clerización de España... En definitiva, existen, temáticamente, canciones de trabajo –o, mejor dicho, una canción para cada tipo de trabajo: de segar, de coger aceitunas, de pescar morenas...–, canciones festivas/ ceremoniales (rondas, jotas, fandangos, aureskus,

---

<sup>43</sup> Gramsci (1977), p. 336.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 329.

seguidillas, muiñeiras/ muñeiras<sup>45</sup>...), y otras que van perdiendo o abstrayendo la funcionalidad inicial que tuvieron: romances, canciones de amor, de cortejo y rondas de boda, religiosas (rogativas, salves, etc.); también hay estilos populares en los que la creación literaria espontánea es esencial, como el estilo *bertsolari* de Euskadi, los *trovos* murcianos o el *cuantre* ibicenco<sup>46</sup>..., y hasta, como veremos, testimonios de la vida y los sentimientos de colectivos diversos: existen canciones de mineros, de arrieros, de marineros, de soldados, de buhoneros y hasta de presos<sup>47</sup>... Se puede decir que toda la vida cotidiana de las clases populares tienen un reflejo en algún tipo de canción. Lo más importante de todo esto es que ese afán de registrar la cotidianidad, tanto la concreta como la más abstracta de los pensamientos y los sentimientos, fue el que dio paso a la alta cultura. Eugène Dabit reflexionaba de esta manera sobre los frescos prehistóricos de Eyzies (Les Eyzies-de-Tayac-Sireuil, Francia):

Los frescos de Eyzies no nos muestran más que el decorado de una época. Sea. Es el hecho de su propia existencia lo que más me interesa: reconozco en ellos la necesidad de expresar la vida, sobre todo la todavía más profunda de recrearla y celebrarla. Más todavía, con el drama mismo de la expresión descubro en esos documentos la presencia de eso que no se puede llamar de otra manera que «estilo» y la evidencia de una técnica, que es una conquista sobre la materia. En una palabra, el espíritu.

Nos podemos explicar que el arte plástico haya precedido al arte literario por el hecho de que en las artes plásticas hay necesidades manuales, serviles, y de que el hombre haya sabido necesariamente utilizar sus manos antes de poder flexibilizar su espíritu, de descubrirse. Podemos decir además que, después de haber conseguido, por obra de sus manos, una especie de comodidad, se ha preocupado de una búsqueda espiritual, de las contradicciones de su pensamiento. (...) <sup>48</sup>

En conclusión, el folklore no es, de ninguna manera, una cultura homogénea: ha recopilado todo lo que se ha ido produciendo, y esta selección, hecha sin ningún criterio aparente, la ha hecho el pueblo, aunque a veces pueda haber estado mediatizado, habiendo influido en su selección intereses externos de carácter ideológico o económico, generalmente. Lo que muchos buscaron en el folklore, para una cierta instrumentalización progresista e incluso revolucionaria, fue, precisamente, ese reflejo de la realidad cotidiana que muchos escritores revolucionarios buscaban expresar en el realismo y en el realismo-socialista. Curiosamente, fueron algunos folkloristas de carácter conservador los que dieron las pistas para una instrumentalización progresista

<sup>45</sup> Siempre hay cierta confusión en torno al nombre de este estilo nortño de raíces celtas. *Muiñeira* (“molinera”) es el nombre que se le da en Galicia, mientras que *muñeira* es el nombre que recibe en Asturias.

<sup>46</sup> Sobre el *bertsolarismo* ya hablamos en la introducción; los *trovos* de Murcia son muy parecidos a ellos, con la salvedad de que son instrumentados; mientras que el *cuantre* de Ibiza consiste en el duelo dialéctico de carácter erótico-provocativo y humorístico entre un hombre y una mujer: también es eminentemente oral, salvo que ambos se hacen acompañar por un único tambor que aporrea acompañando sus versos por turno.

<sup>47</sup> Hay hasta estilos que nacen, y reciben su nombre, de un cierto trabajo o de sus elementos: el *martinete*, un palo del flamenco, originalmente se cantaba con el acompañamiento de un martillo golpeando un yunque. Otro palo cuyo nombre no deja lugar a dudas sobre su procedencia obrera son las *mineras*, originarias de Murcia. También en el flamenco, y hablando de presos, se dio otro estilo: el de las *carceleras*.

<sup>48</sup> E. Dabit: “Todos los secretos de la cultura”; Aznar Soler I, pp. 490-491.

del folklore, cuando muchos de ellos comenzaron a realizar clasificaciones ya no por estilos o incluso por regiones, sino por temáticas y hasta por roles sociales; Lafuente y Alcántara, por ejemplo, llevó a cabo una clasificación temática por profesiones, como estudiantes, soldados, mineros, marineros..., e incluso temáticas de carácter más marginal, como las referentes a borrachos, presos y contrabandistas; empezaba a despuntar una clasificación relacionada más tanto con la psicología de sus autores/ intérpretes, como con su rol o estatus social. Así, por ejemplo, se expresó Marcelino Menéndez Pelayo, quien configuró un estudio del folklore mucho más científico que influiría enormemente en el interés que se despertaría en varios ámbitos culturales en la España de principios del siglo XX:

El sistema de clasificación no se funda en circunstancias exteriores, como las formas métricas, que en la poesía popular no suelen ofrecer gran variedad ni riqueza, siendo fácil reducirlas a dos o tres tipos muy característicos; sino en algo menos formal y mucho más hondo e instructivo; en el contenido psicológico de los cantares mismos, que, estudiados de esta manera, vienen a ser trasunto de la vida humana desde la cuna al sepulcro, espejo de la sociedad en sus diversos estados y condiciones, y, finalmente, inmensa biografía de un personaje colectivo que en este drama de innumerables actos nos revela, por medio de la efusión lírica, y sin ambages [sic], lo más recóndito de su sentir, de su pensar y de su querer.<sup>49</sup>

Además de la clasificación psicologista, Menéndez Pelayo da también dos conceptos en torno a los cuales girará la consideración progresista acerca del folklore: el de reflejo y el de colectividad. El concepto de colectividad preferimos tratarlo más adelante: de momento diremos que el folklore musical representa no tanto al individuo que en algún momento pudo crearlo, sino al colectivo en el que se inserta, de manera que el folklore transmite pensamientos y sentimientos de toda una colectividad inserta en un tiempo y en un espacio determinados; pero de momento nos remitimos a lo que dijo “Demófilo”, uniendo este concepto con el de “reflejo”:

... pues cuando bien se me alcanza que considerando al *pueblo poeta* como un gran espejo, habré de considerar a cada individuo del pueblo como un espejillo que refleja sólo la parte de imagen o imágenes que se le pongan por delante, es lo cierto que, en tanto que este espejillo refleja ya una parte sola de la figura que copió en su centro, limita su campo de reflexión y *lirifica* (...) su poesía. La copla romanceada octosílaba por su brevedad y especial estructura, responde, en mi sentir, a esta condición: el hombre del pueblo no refleja en la copla más que su propio sentimiento; la copla es, dentro siempre de límites convencionales, una poesía lírica dentro de lo épico; lo menos lírico, si se quiere, dentro de lo lírico; lo menos épico, si se quiere, dentro de lo épico. La copla, por lo que llamaría un filósofo su esencialidad, es afectiva siempre (...). Lo que engendra siempre la copla es un sentimiento (...)<sup>50</sup>

Así pues, el anónimo autor expresa primero un sentimiento a nivel individual que, al estar inscrito y determinado en una colectividad determinada,

---

<sup>49</sup> M. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Vol. V; citado por Baltanás en Machado y Álvarez, p. XI, N1.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, pp. 35-37.



resulta expresar el sentimiento de muchos otros de su misma condición y comunidad, generalmente, ya que lo que hace al *lirificar* es ofrecer un reflejo de unas determinadas situaciones y problemas vitales que le afectan a él en cuanto individuo, pero también a su conjunto humano, en cuanto inserto en una sociedad más o menos restringida. Ese reflejar condiciones de vida, por regla general, de las clases campesinas, garantizado por ese carácter de honestidad y sinceridad del que hemos hablado más arriba, es lo que posibilita e incluso legitima una cierta consideración e instrumentalización del folklore de carácter progresista, ya que, a menudo, el mero testimonio descriptivo y sentimental inserto en estas canciones no sólo declara la existencia de un problema de índole social, sino que también puede ser el comienzo de una reflexión revolucionaria. La raíz de lo que hemos llamado cultura de la resistencia se encuentra en el puro folklore musical; hay una cierta expresión de la capacidad de resistencia en muchas de sus producciones. Veamos algunos ejemplos:

Por estos motivos y otros que veremos a continuación, el pensamiento revolucionario del siglo XX comenzó a interesarse por las manifestaciones folklóricas: ahí, sostenían, se encontraba el verdadero sentir del pueblo. De esta manera, en el primer número de la revista *Octubre*, dirigida por Rafael Alberti, se presentaba una “Antología folk-lórica de cantares de clase”. El profesor Johannes Lechner seleccionó algunas de ellas para su estudio<sup>51</sup>, junto al enunciado que encabezaba la selección, obra de su anónimo recopilador – probablemente el propio Alberti, según J. Lechner–:

... al lado de la poesía culta se ha desarrollado la popular, que canta los dolores y las alegrías de la “clase oprimida” y que ha venido registrando con mayor fidelidad que cualquier otro tipo de crónica las vicisitudes de la vida nacional.<sup>52</sup>

Sin embargo, Lechner opina que estas canciones no parecen ser realmente de clase ni pertenecer a ninguna clase concreta. Un rápido vistazo a algunas de ellas parece desmentir la opinión de este investigador. La número 4, por ejemplo, apenas merece un contra-argumento:

Minerito barrenero,  
allí perdiste la vida  
dentro de aquel agujero...

La número 7, que echa mano del tópico estilístico presente en muchas canciones populares de *ponerse a considerar*, nos presenta a un autor anónimo que se *para a considerar* acerca de la dura vida del marinero. Mientras que la número 18 sería, de las que recoge Lechner en su estudio, la única que tal vez no se ajuste a la categoría de “cantares de clase”:

Tenía mi calabozo  
una ventanita al mar,  
donde yo me entretenía  
a ver los barcos pasar...

Y, sin embargo, no deja de llamar poderosamente la atención, como toda obra que se haya hecho o haya sido influida por condiciones de pérdida de libertad. El problema que creemos que tuvo el profesor Lechner fue el de buscar declaraciones políticas y revolucionarias en estos cantes, si bien esto

---

<sup>51</sup> Lechner, pp. 160-161.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, 160.

podría ser achacable al recopilador; pero el simple hecho de que sean testimonio de unas condiciones de vida ya es válido para considerarlas cantares de la clase obrera. No obstante, estamos de acuerdo en que, quizás, pueden levantar ciertos celos acerca de la verdadera autoría y la literalidad de los textos (que no revelan nada nuevo, por otro lado). Pero otros ejemplos podemos encontrarlos en la *Magna Antología del Folklore Musical de España* del profesor García Matos, una obra exenta de pretensiones políticas (al menos, de pretensiones izquierdistas) que, sin embargo, recogiendo los cantos en toda su pureza, interpretados por personas autóctonas de aquellos lugares, poseen el mismo contenido declarativo y testimonial. Éstos son algunos ejemplos. Hay un canto de arada castellano que dice así:

Los surcos de mi besana  
están llenos de terrones,  
y tu cabeza, serrana,  
está llena de ilusiones.<sup>53</sup>

Una canción, en principio, bastante inocua políticamente; podríamos decir que es un testimonio básico: su autor/ cantor no maldice su situación, no carga contra los responsables de su condición (si los hay) ni hay, como pretendieron ver los folkloristas conservadores y las folkloristas de la Sección Femenina, una alabanza del trabajo. No hay más que una descripción que, por otro lado, podría ser el comienzo de algo... De algo que un coplero anónimo en Málaga acabó por rematar al añadir a esta estrofa un demoledor último verso: «... pero de ilusiones vanas»<sup>54</sup>. Es un momento en el que, del mero testimonio descriptivo e inocente en apariencia, se pasa al más desgarrador testimonio de la pobreza y de la miseria, como la de esta canción navarra que nos cuenta una historia de empobrecimiento y de trabajo embrutecedor, con ese estribillo repetido hasta la saciedad, y una melodía que alumbraría algunas de las más memorables composiciones de Mikel Laboa, Oskorri, Urko, etc.:

Atzo tun-tun  
Gaur ere tun-tun  
beti tun-tun  
gaitun gu.  
Zazpi librako  
oilo zuria,  
bart azeriak  
jan digu.  
Gure diruak  
joan eta  
nork nahiko  
gaitun gu.  
Ner'etxea  
erre da eta  
nola konponduko  
gera gu.<sup>55</sup>

También hay cantares de clase, y aun de orgullo de clase y de profesión: el folklore navideño está lleno de estas alabanzas a la profesión de pastor –

<sup>53</sup> García Matos, volumen I: “Castilla la Vieja/ Islas Canarias”.

<sup>54</sup> Ibíd. III: “Andalucía/ Navarra”.

<sup>55</sup> Ídem.

cuando no se señala la procedencia humilde y obrera de Jesucristo—, como este villancico onubense:

Los pastores no son hombres,  
que son ángeles del Cielo.  
En el portal de María  
ellos fueron los primeros. ...<sup>56</sup>

Y, aunque no pertenece al mismo corpus, esta canción de Cantabria también viene a redundar en la idea de orgullo, y hasta de resentimiento, de clase:

... Tengo la mano pesada  
que parece de madera.  
Si yo fuera señorita  
más ligera la tuviera. ...<sup>57</sup>

Todavía hay cosas más sorprendentes. Si Pierre Gêrôme dejó sentenciado en las sesiones del I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura que la mayor parte de las ideas de Marx estaban presentes en autores como Montaigne, Swift, Diderot o el enciclopedista Damilaville<sup>58</sup>, hay quien sostendría que esas ideas se encontraban en ellos porque ya estaban, aunque fuera de una manera bastante intuitiva, en los pueblos del mundo y su folklóre. Por ejemplo, existe en muchas canciones la evidencia de que los campesinos ya entendían los conceptos de posesión y relación de los medios de producción. Válganos esta canción de trilla registrada en los campos de Andalucía, en la que hay un tópico que aparece en multitud de canciones de trabajo por toda la geografía española, y es esa curiosa forma de declarar los bienes que posee el amo y los que posee el trabajador:

Mi amante es arriero  
con cinco mulas.  
Tres y dos son del amo,  
las demás tuyas...<sup>59</sup>

O esta canción de la vendimia manchega, en la que unas mujeres declaran lo siguiente:

De la casa de don Francisco  
venimos de vendimiár,  
y no nos quiere pagar  
porque hemos roto el botijo...<sup>60</sup>

Pero quizás no haya un estilo popular en el que mejor se vea una queja popular y una declaración de condiciones de vida que el flamenco. Por supuesto, hay diversidad de opiniones: para José Luis Pantoja Antúnez, catedrático de flamenco en Jérez de la Frontera en 1971, aunque apostaba y simpatizaba por la actualización lírica y temática que en el flamenco estaban llevando a cabo Morente, Gerena y Menese (este último con las letras de Francisco Moreno Galván), sostenía que, tradicionalmente, los letrados de

---

<sup>56</sup> Ídem.

<sup>57</sup> Fraile Gil [Recopilador]: *La Tradición Musical en España*, Vol. 1: “La Cornisa Cantábrica”.

<sup>58</sup> En Aznar Soler I, p. 241.

<sup>59</sup> García Matos, *op. cit.* Éste es un tópico presente en innumerables canciones populares en castellano por toda la geografía: Andalucía, Extremadura, Castilla, Islas Canarias...

<sup>60</sup> *Ibíd.* IV.

flamenco habían sido eminentemente individualistas y desentendidos de la situación real de la sociedad; para él, lo que de verdad primaba en el flamenco era la resignación y hasta cierto respeto por las leyes burguesas de la propiedad privada, cuando demuestra en un cante que el autor con lo que más sueña es, por ejemplo, con tener una casa en propiedad; aunque bien puede objetarse que esto encierra la contradicción, y que la resignación puede volverse en rebeldía cuando surge una y otra vez la frustración. Sin embargo, admite que hubo intencionalidad política en muchos cantes, como éste relativo al proceso contra la Mano Negra en la Andalucía de finales del siglo XIX, recogida por Leopoldo Alas “Clarín”:

Le pregunté a mi morena  
que por qué me despreciaba,  
y me contestó, serena,  
que en la Asociación entrara.

No obstante, Pantoja Antúnez admite que exista ese reflejo de la miseria en el flamenco, al menos a nivel individual, aunque para él diste mucho de la arenga revolucionaria y se acerque más al patetismo mendicante: «Cómprame, por Dios, una camisita,/ Que siquiera me tape la barriguita»<sup>61</sup>. Pero no es así para José Luis Ortiz Nuevo, quien sostiene que hay verdadero testimonio de la miseria, que se convierte en resentimiento de clase, desde los comienzos del flamenco:

«Undunares» y gitanos perseguidos, «Migueletes» y bandoleros a fuerza del destino, Patronos y mineros sepultados; todos parecen haber olvidado que en el principio no fueron ni las fiestas ni las juergas, ni los señoritos propiciadores ni el vino generoso, ni tan siquiera el compás ni la ortodoxia con los ritmos perfectos: que fueron los lamentos aquellos insobornables de los insobornables amantes de la libertad en las tierras de la inquisición y del miedo, de las guerras y de las hambres, de los privilegios y las marginaciones, los que provocaron esos asaltos desesperados a los silencios oscuros, los de la soledad y la muerte en cautiverio, los del horror y la angustia en las prisiones...<sup>62</sup>

Se encierra en el flamenco antiguo todo un reflejo realista tanto de la realidad individual como colectiva. Para demostrarlo, Ortiz Nuevo reproduce algunos cantes recopilados por Machado y Álvarez, como éste que relata un prendimiento:

Me sacan del calaboso  
A cajitas estemplás  
Y me meten en er cuadro  
A bayonetas calás.  
Y apenas salgo e la carse  
Amarrao e los dos brasos  
Dos sargentos etrás e mí  
Pa que me partan a balasos.  
Paesía que lo oía  
Este ibino e mi Dios:  
Y apenas entré en er cuadro

<sup>61</sup> Pantoja Antúnez: “Renovación del flamenco”; *Triunfo* Núm. 453 (06-II-1971), pp. 44-45 (los cantes que reproducimos, en página 45).

<sup>62</sup> Ortiz Nuevo: “El pensamiento político del flamenco”; *Triunfo* Núm. 564 (8-XII-1973), pp. 62-64.

La bista se me quitó.<sup>63</sup>

Y hasta la auténtica denuncia racial escrita en caló, que tanto buscará Federico García Lorca para su *Romancero gitano*:

Los jeraí por las esquinas  
Con velones y farol  
En alta voz se decían  
¡Marerarlo que es caló!<sup>64</sup>

Los folkloristas conservadores habían fijado su atención en el sentimiento religioso, en las manifestaciones festivas y en las canciones de trabajo, tratando de ofrecer una supuesta valoración del trabajo por el trabajo por parte del pueblo, fundamentalmente, soterrando muy a menudo estos reflejos de la injusticia y la miseria que el folklore poseía, a veces declaradamente y otras de una manera potencial. Una miseria que se cantaba bien con agonía, bien con cierta ironía, como esta *panderetada* de la región de Soria cantada por una mujer:

Dicen que no me quieres  
porque soy pobre,  
más pobre es la cigüeña  
y vive en la torre.<sup>65</sup>

Es precisamente ese reflejo de la injusticia y de la miseria lo que los folkloristas progresistas buscaron en lo que comenzaban a llamar cultura popular, porque resultaba que el folklore podía ser el arma más poderosa para desmitificar el bienestar social y económico de un gobierno y desenmascararlo. Ahora, si bien podría decirse que la interpretación conservadora o reaccionaria del folklore, o de parte de él, es legítima por cuanto también se apoya en ciertas observaciones y en ciertos pueblos o localidades, no menos podrá decirse de la pretensión de una perspectiva revolucionaria en el folklore, que se apoyaría en algunos elementos de éste, como son la historicidad, la colectividad y la sinceridad de su contenido: si los folkloristas conservadores se sorprendieron de la sinceridad con la que la gente en los pueblos llevaba la expresión de su devoción, no menos se sorprenderían los que buscaban la raíz de la crítica en la sinceridad de la expresión de una miseria propia.

### **Características y aplicaciones de la instrumentalización progresista**

La colectividad y la sinceridad son elementos que ya hemos visto. Por sinceridad nos referimos al grado de identificación de un autor o intérprete con su obra y una manera honesta de transmitirla, así como de establecer una comunicación lo más directa posible con su audiencia. Uno de los primeros en descubrir esa dimensión fue el gran pionero Pete Seeger:

... Comparadas con las trivialidades de la mayor parte de las canciones populares, las letras de aquellas canciones contenían todo lo que es la vida humana. Cantaban a héroes, forajidos, asesinos y otros personajes. Podían ser trágicas en vez de simplemente sentimentales. Podían ser escandalosas

---

<sup>63</sup> Machado y Álvarez, *Colección de cantes flamencos* (Sevilla, 1881); *apud.* Ibíd., p. 62 [respetamos la transcripción que se reproduce en el original].

<sup>64</sup> Ídem.

<sup>65</sup> García Matos I: "Castilla la Vieja/ Islas Canarias".

en vez de contar historias tontas. Sobre todo, eran francas, directas, honestas. (...) <sup>66</sup>

Lo que llamó la atención a los folkloristas progresistas fue la capacidad de esas canciones para conectar directamente con un sentimiento de clase, fuera consciente o inconscientemente. En gran medida, a esto respondió una cierta folklorización de la poesía castellana producida en los años 20 y 30 <sup>67</sup>. Un movimiento que, encabezado por Antonio Machado, pretendía reaccionar contra el elitismo del mundo cultural e intelectual, y que fue seguido por Federico García Lorca, Rafael Alberti, Emilio Prados, Pascual Pla y Beltrán, José Antonio Balbontín y Miguel Hernández, entre otros. Para Víctor Fuentes, este interés se correspondía en buen grado con el protagonismo que las clases trabajadoras iban cobrando en la sociedad y en la historia:

Este acercamiento e identificación con lo popular que se da en la poesía culta española hay que situarlo en el contexto histórico de aquellos años de gran protagonismo social de las masas populares ¡Hasta en la crítica erudita se da esta «marcha al pueblo» en aquellos años que coinciden con el «trienio bolchevique»! (...) *La Antología de la versificación rítmica* y la *Versificación irregular en la poesía castellana* del progresista Pedro Henríquez Ureña, donde se recoge y se estudia la poesía folklórica, son de 1918 y 1920, respectivamente; la conferencia sobre la «Primitiva poesía lírica española» de Menéndez Pidal es de 1919 y Cejador y Frauca en 1921 comenzó a editar su antología, *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Obras todas que también debieron tener su incidencia sobre los poetas de la Generación del 27; recuérdese que Lorca habla de cante hondo como «primitivo canto andaluz» poco después de la conferencia de Menéndez Pidal... <sup>68</sup>

Esa progresiva «marcha al pueblo» de la que habla Fuentes, inspirado en Gramsci, tendrá su máximo auge en los años 30, entre intelectuales pertenecientes o simpatizantes de movimientos y partidos obreros, muy especialmente a partir de los sucesos de Asturias. A ello respondía, por ejemplo, los cantares de clase recopilados por la revista *Octubre*, la adopción de las formas más populares, como el romance, por parte de algunos poetas como Alberti, Emilio Prados y Hernández, y que verán su máxima realización en la poética republicana de la guerra civil, conviviendo con reelaboraciones de canciones folklóricas, la mayoría, curiosamente, compiladas por García Lorca y registradas en el disco conjunto con “La Argentinita”; canciones tales como “Los cuatro generales” (“Los cuatro muleros”) o “El tren blindado” (“El Vito”), que convivían con viejos himnos de las revoluciones liberales (el propio “Himno de Riego”, “El pendón morado”, el “Trágala”), con los himnos de los partidos, sindicatos y movimientos obreros (“La Internacional”, “Hijos del Pueblo”) o nacionalistas (“Els Segadors”, “Gernika’ko Arbola”, “O Breogán”), con canciones nacidas en la Revolución asturiana, en las guerras de Cuba, Filipinas y Marruecos (“Si me quieres escribir”, también llamada “El paso del Ebro”), reconversiones de canciones populares en himnos políticos de batalla

<sup>66</sup> Diego A. Manrique: “Pete Seeger y su máquina contra el odio”; *Triunfo* Núm. 789 (11-III-1978), pp. 64-65.

<sup>67</sup> Aunque la primera poesía en folklorizarse con intenciones críticas, sociales y hasta políticas fue, sin lugar a dudas, la gallega, con figuras como Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Rafael Dieste, Ramón Cabanillas, etc.

<sup>68</sup> Fuentes, p. 217.

(“Atzo Bilbon nengoen” convertida en “Euzko gudariak”) y con canciones que nacieron en los sucesos de esta guerra, como la célebre “¡Ay, Carmela!”. Canciones todas ellas que conformarán, junto a otras nacidas de la colaboración entre poetas y compositores, un verdadero *corpus* folklórico republicano. Incluso mucho de la poesía hecha en esos días constituían reelaboraciones de temas folklóricos, como los romances y las canciones de quintos<sup>69</sup>.

Por otro lado, el valor que se descubrió en las canciones populares y que tanto hizo fijar la atención a los intelectuales revolucionarios, fue la dimensión historicista que estas canciones tenían, dimensión que había sido descubierta por Antonio Machado y Álvarez, Miguel de Unamuno y Antonio Machado, entre otros: la intrahistoria. Como ya hemos indicado, muchas de esas canciones poseían el poder evocador de unas formas y unas condiciones de vida que, mientras que para unos eran muy familiares, para otros eran completamente ajenas y revelaban información oculta sobre el mundo real; lo que, parafraseando a Unamuno, no decían los diarios:

... frente al estudio histórico, las canciones nos comunican el ambiente, los sentimientos del individuo y la exaltación o desesperanza de la colectividad; pertenecen a la «intrahistoria» unamuniana: la que debe ocuparse, no de los datos históricos, sino de los individuos humanos. (...) La historia contada por las canciones es, pues, en cierto modo, la historia contada por el pueblo que la vivió...<sup>70</sup>

Un factor muy relacionado con ello, tal como nos indica Luis Díaz Viana en esta cita: lo que nos revelan estas canciones es la relación del pueblo, como protagonista, con los sucesos históricos que vivió. Un ejemplo es la canción de quintos que hemos referenciado arriba: una canción de quintos es, tradicionalmente, una canción que los llamados *mozos* cantaban poco antes de partir a su incorporación al servicio militar; pero muchas de estas canciones tuvieron su origen en el reclutamiento para las guerras coloniales, y nos descubren que no existía entre el pueblo aquel fervor patriótico del que hablaban los periódicos, y también una crítica velada contra el sistema de reclutamiento basado en las capacidades adquisitivas. Sin embargo, nadie debe buscar exactitud histórica y objetividad científica en el folklore, pues no existe realmente: los romances populares, aunque pueden servir para aprender parte de un momento histórico, están llenos de inexactitudes, anacronismos y, lo que más nos interesa, valoraciones subjetivas. La aportación valiosa del folklore a la historia es su carácter intrahistórico: que son un documento biográfico colectivo de las vivencias, sentimientos, opiniones, relaciones humanas y de producción de la colectividad de una determinada época; sirven para conocer cuál era la relación ideológica y sentimental del pueblo respecto a un hecho histórico, aunque diversos documentos se contradigan entre sí. Es, sobre todo, una biografía sentimental. En este aspecto, Machado y Álvarez ofrece la distinción entre romance, que será la forma más alabada por los folkloristas conservadores, frente a canción, más estimada por los folkloristas regeneracionistas como el propio Antonio Machado y Álvarez; la diferencia

---

<sup>69</sup> César de Vicente Hernando recoge un poema anónimo, que fue publicado en *Tierra* (N. 6, 25-III-1937), y que reinterpretaba una de aquellas canciones de quintos que se produjeron durante la guerra de Cuba, Filipinas o Marruecos. Véase C. de Vicente, pp. 365-366.

<sup>70</sup> Díaz Viana (2007), p. 44.

esencial es que el romance aparece como un documento histórico, mientras que la canción es un documento intra-histórico: según él, el romance cuenta hechos históricos o legendarios, mientras que la canción expresa sentimientos, pensamientos y voluntades; el romance relata la historia de cada nación, sus efemérides y tradiciones, pero la canción cuenta la “intrahistoria” del pueblo, considerado como «anterior a la nacionalidad y, por tanto, más cercano a la humanidad»; el romance sirve para conocer el pasado de un pueblo, y la canción para conocer su futuro<sup>71</sup>.

Y es que, como acabamos de ver respecto a la guerra civil, el folklore es más, y no sólo, que la manifestación de la piedad popular; realmente no era necesario buscar unos fundamentos críticos en el folklore para fundamentar una dimensión revolucionaria en él, ya que ésta se dio efectivamente, pues el pueblo no se compone sólo de personas piadosas y resignadas con su sino: también hay en él personas que desean un cambio de las condiciones de vida y del estatus. A parte del folklore de la guerra civil –ya que eran canciones que hizo el pueblo y que cantó él mismo–, existieron también otros: hay un importante cancionero anarquista, un *corpus* que recoge canciones e himnos que los obreros cantaban en las huelgas, otros relativos a revueltas y revoluciones antiguas: desde la Edad Media hasta la Edad Moderna; e incluso canciones que saludaban el advenimiento de la República. Un ejemplo es esta canción tradicional de la isla de Ibiza, que en su día interpretó el grupo de folk ibicenco UC, en la que tras presentar una amarga queja acerca de la pobreza y repasar la reciente historia, saluda entusiasmada el advenimiento de la II República:

Es pobres no podem viure,  
sempre hem d'anar de rancó,  
trebaiant i coguent sitges  
per pagar es recaudadors,  
que fumen i no estalvien,  
sempre tabac d'es mellor.  
Van de botiga en botiga  
beguent i fent la raó,  
menjant-se alguna gallina  
i algun pollastre capó.  
Jo he de menjar pa i sardines,  
guixes i algun ciuró.  
L'Espanya va defallida  
per falta de regit bo,  
que va perdre Filipines  
i Cuba que era mellor,  
i ara perdrà ses tres illes,  
Mallorca, Eivissa i Maó,  
que arriba sa republica  
amb bona condició.  
Tots farem un crit de viva  
amb molta força i valor,

---

<sup>71</sup> Sintetizado por Enrique Baltanás en su prólogo a Machado y Álvarez, p. XXXIX.



que es pobres no podem viure,  
sempre hem d'anar de rancó.<sup>72</sup>

La posible dimensión revolucionaria del folklore, su actualización automática en él, no es más que producto de su dinámica natural y del pensamiento del pueblo, que puede llegar a la reflexión revolucionaria desde la descripción reflexiva sobre su condición, desde su queja y hasta inducido por sentimientos religiosos de base. Pues, ¿qué si no una denuncia de la injusticia es la fábula sobre Jesucristo y el “rico avariento” con que arranca la versión más popular de “Los campanilleros”, especie de villancico andaluz que popularizó Niña de la Puebla? Más especialmente con su verso «Pajarillos que estáis en las ramas/ buscando el amor y la libertad...» situándolo en los trágicos días de la posguerra, al igual que estos otros, con los que empieza la versión original de “Jaleo”, recopilada por Lorca:

Yo me subí [arrimé] a un pino verde  
por ver si la divisaba,  
y sólo divisé el polvo  
del coche que la llevaba.

*Anda jaleo, jaleo;  
ya se acabó el alboroto  
y ahora empieza el tiroteo.*

En la calle de los muros  
mataron a una paloma.  
Yo cortaré con mis manos  
las flores de su corona.

*[estr.]*

No salgas, paloma, al campo,  
mira que soy cazador,  
y si te tiro y te mato  
para mi será el dolor,  
para mi será el quebranto.<sup>73</sup>

Sólo unas condiciones duras de vida pueden conseguir transformar alegres tonadas de borrachera en la reivindicación más pura y descarnada del gremio minero: “En el pozo María Luisa”. Para llegar a esto, estas dimensiones de las que hemos hablado (honestidad, reflejo de la vida, historicidad, etc.) son esenciales. A ellas hay que sumar una nueva, igual de determinante, que ya hemos visto por encima.

Una última dimensión en el folklore musical es su carácter de confrontación, y hasta de marginación, respecto a la cultura oficial, es decir, la de la clase dominante que, hasta cierto punto, posibilitó esa lectura revolucionaria del folklore. Una dimensión sobre la que Antonio Gramsci llama la atención, al recomendar su estudio como «concepción del mundo y de la vida» de determinados estratos de la sociedad en el tiempo y en el espacio, que se configuran como contraposición a las concepciones oficiales del mundo históricamente determinadas, es decir, a las concepciones de los sectores cultos de sus respectivas sociedades surgidas de la evolución histórica<sup>74</sup>. Lo

---

<sup>72</sup> UC: “Es pobres no podem viure” (popular de Ibiza); *En aquesta illa tan pobre*.

<sup>73</sup> F. García Lorca, p. 777. Se puede oír en el disco Federico García Lorca y La Argentinista, *Colección de canciones populares españolas*.

<sup>74</sup> Gramsci (1977), p. 329.

cual viene a decir que, en ocasiones, el folklore puede constituir una herramienta poderosa para desarticular las falsedades y máscaras de un sistema político o económico que se hace llamar desarrollado y rico, y dice de sí mismo que practica la justicia social. El folklore juega aquí un papel fundamental: el de poner de manifiesto todas las contradicciones de dicho sistema y quebrar la supuesta homogeneidad en todos los sentidos que ese régimen hipotético pregona. Es el germen de una dimensión en el arte comprometido, que analizaremos a su debido tiempo, y que dio en llamarse *estética de lo feo*. Antes que Gramsci, ya “Demófilo” había dejado constancia de esta potencialidad, cuando afirmaba que las canciones del campo, de los marinos y de los presos enseñan todo un mundo de experiencias y formas de vida a las que, por regla general, se es ajeno; cobra mucha más fuerza esta potencialidad cuando de grupos marginales o de profesiones concretas se trata<sup>75</sup>. Y hasta hay quien, de manera acertada, aplica el concepto contemporáneo de contracultura a producciones de la cultura popular de los siglos XVIII y XIX, como es el caso de Serge Salaün al tratar de las *aleluyas* que los ciegos recitaban en los pueblos de España:

... En el siglo XVIII y más aún en el XIX la aleluya parece funcionar como una cultura paralela, a veces como una contra cultura que ocupa los lugares y los espíritus que la cultura oficial no puede o no quiere alcanzar. Las aleluyas se extienden en toda la península, hasta en los rincones más apartados, para un público a menudo analfabeto que ve en ellas una especie de espectáculo total en la medida en que ofrece conocimientos (la historia nacional, sucesos instructivos, fábulas morales) bajo la forma de un entretenimiento. (...) <sup>76</sup>

Estos reflejos de las secciones marginales de la vida de un país se entretejen formando parte indisoluble de la historia: las canciones que tratan acerca de ladrones, borrachos, trabajadores, soldados, etc., nos dan un documento *intrahistórico* de la vida de los ciudadanos *no protagonistas*, de los que viven ajenos al ruido, como dijo Unamuno, de un país en un momento determinado de la historia, así como sus costumbres, pensamientos y sentimientos. Y en un momento de descubrimiento actual puede poner en peligro el pensamiento hegemónico de un régimen:

... Que esos conceptos no pertenecían sólo al ámbito de los libros, las aulas, universidades, y –en definitiva– al mundo de los tenidos por más “cultos”. Averiguaban, por lo tanto, por sí mismos que existen otras formas de aprender y enseñar. Con todo, es verdad que la reflexión última a la que puede llevarnos este descubrimiento resulta algo subversiva en la medida que choca con los conceptos preestablecidos que la “cultura hegemónica” nos impone: especialmente en lo tocante a lo que se entiende por arte, cultura o literatura y a la élite especial de creadores, intelectuales y artistas que –supuestamente– serían los únicos capaces de inventar tales cosas. Es decir, el descubrimiento de la cultura popular llevaría un componente de innovación y subversión –como ya apuntaba Gramsci–, porque nos revelaría que el arte y la cultura pueden funcionar –y de hecho

---

<sup>75</sup> Machado y Álvarez, pp. 32-33.

<sup>76</sup> Salaün, pp. 94-95.

funcionan— de otra manera, al margen e incluso en contra de lo que dictaminan quienes controlan el poder en cada momento.<sup>77</sup>

El honesto reflejo que el folklore musical puede ofrecer de las condiciones de vida del pueblo, o de una clase social en particular, desmiente toda esa red de falsedades, porque, precisamente, lo que refleja es el sustrato mismo de la historia, o lo que Miguel de Unamuno llamó la intrahistoria. Así, el reflejo histórico no sólo se refiere al romance tradicional, como pretendían folkloristas más conservadores, sino a toda esa concatenación de pensamientos, sentimientos y formas de vida reflejadas por el folklore musical: es su carácter historicista el que articula todas estas dimensiones.

### **La alienación hegemónica: *nacional-folklorismo***

Estas dimensiones que encierran el potencial revolucionario y contestatario del folklore más puro son las que llamarán la atención de los cantautores y aficionados, tal como se la llamaron a los intelectuales de los años 30 para realizar un arte comprometido, y no sólo por aquello de “hablar al pueblo en su idioma”, es decir, con un lenguaje que entiende y unas músicas que comprende, le son familiares y le gustan. Por un lado, de manera formal, estaría la dimensión de la honestidad, entendida como la claridad y sinceridad en la exposición de sentimientos y pensamientos, creando una comunicación más directa que se dirige a la raíz de los sentimientos de la audiencia; y, por otro lado, aquellos que fundamentan el carácter historicista del folklore: su función reflexiva, en cuanto puede constituirse en un fiel documento de los pensamientos, sentimientos y formas de vida de un grupo humano concreto en un determinado lugar y tiempo: de ello se deduce su carácter testimonial; su carácter colectivo o coral, por el que esos sentimientos, pensamientos y testimonios expresados en la producción folklórica, aunque sean producto de un único y primer individuo, son la expresión de la colectividad en la que aquél se inserta; y su carácter de cultura paralela, e incluso de contracultura, por cuanto está enfrentada, por la que el folklore se constituye como una especie de cultura alternativa a la oficial, es decir, a la de las clases dominantes, de manera que puede llegar a ser el contrapunto de la hegemonía. Son estos caracteres y dimensiones los que configuran primigeniamente, como veremos, una cultura de la resistencia y para la resistencia.

No obstante, los poderes hegemónicos supieron de la potencialidad contestataria, y hasta revolucionaria, del folklore, y lo que trataron de hacer, al no poder prohibirlo, fue domesticarlo. Una de las primeras medidas que el gobierno golpista del general Franco tomó, fue prohibir el carnaval: antigua manifestación popular en la que el pueblo daba rienda suelta, ya no a sus excesos *carnales* antes de la llegada de la cuaresma, como dice la tradición católica del Mediterráneo, sino a la ridiculización y escarnio de los poderes públicos, fueran políticos, militares o religiosos; exagerando un poco los sucesos que llevan a la contradictoria relación del franquismo con el folklore, cuando vieron que era muy difícil prohibir las manifestaciones populares más arraigadas, optó por la técnica de la domesticación, y así nacieron los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange.

---

<sup>77</sup> Luis Díaz Viana, en Juan Ignacio Pérez: “Luis Díaz Viana: ‘La gente crea constantemente palabras y relatos para contarse el mundo. Y vale la pena ocuparse de ello’”; Asociación LitOral (23-II-2012), p. 5; [weblitoral.com/entrevistas/luis-diaz-viana](http://weblitoral.com/entrevistas/luis-diaz-viana).

Sin embargo, la domesticación no era nueva: ya no era el descubrimiento de una primitiva religiosidad sincera, un supuesto amor al trabajo o la pervivencia de fórmulas medievales en el pueblo (más fruto del atrasado sistema agrario que de una mentalidad remanente del antiguo régimen); era extirpar la potencialidad contestataria que el carácter testimonial encerraba, eliminar la heterogeneidad que ponía en peligro el aparente bienestar social y la homogeneidad de pensamiento, y con ello acabar con un potencial peligro subversivo. De esta manera, se pervierten canciones comprometedoras, convirtiendo las maldiciones sobre el trabajo en lo contrario, y las canciones que podrían tender hacia una acción revolucionaria en meras canciones de amor: las canciones de trabajo que los campesinos y obreros habían cantado para aligerarlo psicológicamente fueron convertidas por patrones y terratenientes en una herramienta para incrementar la producción diaria, empleando sobre todo las que tuvieran ritmos más ágiles. El arte folklórico que más sufrió esta inmersión del folklore fue el flamenco, el cual planteaba la problemática de reflejar el mundo, los pensamientos y los sentimientos de sus originarios creadores: gitanos, mineros y campesinos andaluces explotados por aquella pervivencia del feudalismo medieval llamado latifundismo.

Decir «cante hondo crítico» es una redundancia. Late en lo profundo de este canto una larga protesta conectada con todas las insatisfacciones y limitaciones de un pueblo a lo largo de una historia lamentable. La «queja» caracteriza este fenómeno cultural colectivo que permaneció intocado hasta que la aristocracia agraria andaluza se marchó a Madrid y convirtió el cante popular espontáneo en un exotismo indígena de salón privado o de colmado museo de los excesos de la raza. En su terreno de cultivo, la liturgia del cante hondo seguía alimentada por las mismas condiciones de vida que lo habían creado y perpetuado, sobreviviendo de mala manera bajo la asfixia del «flamenco» de alguna manera oficializado y colocado en el escaparate de la peculiaridad española. Esta situación fue agravada por la masificación de la cultura musical de consumo y por el intento de crear una autarquía cultural en los años cuarenta. La demanda de «cante hondo» de empresas discográficas y compañías folklóricas de turné por toda España, adulteró la sustancia del género, introduciendo fórmulas comerciales que eran realmente una síntesis del «cante» y del tonadillerismo a su vez mixtificado por el «couplet». Esta operación de cirugía estética ya fue iniciada en los años treinta, pero fue llevada a sus últimas consecuencias bajo la programación política autárquica de los años cuarenta.<sup>78</sup>

El flamenco, en los años 20-30, acabó tomando una forma comercial, comúnmente llamada “tonadillerismo”, y que tenía que ver más con la copla que con el cante hondo en sí; de suerte que Federico García Lorca, Manuel de Falla y otros intelectuales reaccionaron contra ello, entendiéndolo no como una forma *popular*, es decir, asequible, del cante hondo, sino como una comercialización, muchas veces burda, de éste, y el hecho de que alguien pudiera decir que era una forma más adecuada al pueblo llano les parecía un insulto hacia ese mismo pueblo y sus capacidades. Era un fenómeno algo doble, por el que los ricos hacendados disfrutaban de los cantes más puros

---

<sup>78</sup> Vázquez Montalbán: “La poesía popular y Manolo Gerena”, epílogo a Manuel Gerena (1975), p. 142.

mientras que para el pueblo llano se deparaba un arte hondo descafeinado, producido muchas veces por la burguesía. Algo parecido sucedió con otros folklores, como por ejemplo las sardanas catalanas, cuando la burguesía industrial las reclamó para sí, aunque a veces les sirvieran como herramienta para la afirmación identitaria nacional en temas como “La Santa Espina” o “La sardana de les monges”. En el siglo XIX ya había comenzado a darse una clara enajenación del folklore, tal como en cierto momento se había producido ya en el Renacimiento en Europa, aunque no tuvieran ese matiz ideológico tan marcado. Así valoraba Brecht las canciones populares de Goethe y de Heine:

Es casi como si los grandes poetas y músicos de la burguesía progresista, al acoger el más noble tesoro popular en un nuevo cuño, hubieran despojado también al pueblo de su lenguaje.<sup>79</sup>

Nos adelantamos un poco al decir que, por ejemplo, en España tuvo lugar, además de una cierta enajenación, una sustitución de esas formas puramente populares por otras populacheras y con intereses comerciales. Acabada la guerra, los *vencedores* encontraron, respecto al folklore, algo que juzgaron como cierta contaminación: el pensamiento republicano había potenciado un folklore contestatario y todavía pervivían las canciones republicanas de la guerra; por otro lado, en las regiones con identidades nacionales propias, el folklore constituía una fuente inagotable de himnos identitarios, incluso en aquellas producciones más asépticas. Y así, al igual que hicieron con la cultura, la historia y el pensamiento español, decidieron invertir también el folklore, llegando en muchos casos a un auténtico secuestro. Para ello se crearon los Coros y Danzas de la Sección Femenina de FET y de las JONS, que no era sino la aplicación del pensamiento falangista-tradicionalista sobre la cultura popular. Recopilaron danzas, canciones y melodías de todas las regiones de España y en sus más diversas lenguas y dialectos; pero, aunque pudiera existir tal sentimiento entre las recopiladoras, no se debía su labor a un interés propiamente dicho antropológico por parte del régimen o del partido, sino ideológico y, además, movido por tres motivos fundamentales: la reconciliación entre clases, la religiosidad y la unidad de la patria. A veces, incluso, pretendieron crear un nuevo folklore: es el caso de las “Jotas a José Antonio”, compuestas en el estilo aragonés y que ya presagiaban el nacional-folklorismo.

El ideario falangista-tradicionalista, como fascista que era, propugnaba la reconciliación y el final de la lucha de clases frente a, según ellos, los movimientos de izquierdas, que venían a propugnar el odio entre las clases; por supuesto, era la suya una reconciliación impuesta, en la que el trabajador simplemente debía aceptar las condiciones de vida y de trabajo de la patronal, condiciones que no sólo no habían cambiado, sino que habían empeorado, aunque se exigiera a los empresarios ciertas responsabilidades. Por tanto, era necesario en el campo del folklore hacer cierta purga: por un lado, soslayar aquellas canciones que podían exponer un pensamiento conflictivo al respecto o que constituyeran una queja acerca de esas condiciones de vida y trabajo; y por otro, potenciar aquellas otras de cuyas letras y melodías se desprendiera la idea del culto al trabajo y, por tanto, la presunta aceptación de esas condiciones. Hemos de recordar que, en la era del desarrollo que sucedió en los años 50, se pretendía soslayar aquellas producciones que pusieran de

---

<sup>79</sup> Brecht (1973), p. 386.

manifiesto las condiciones de miseria en la que muchas personas estaban: esto debió afectar al folklore grandemente.

Bastante unido a ello estaba el tema de la religiosidad popular, que se trató exacerbadamente por las mismas razones que ya vimos en los folkloristas conservadores: para la Sección Femenina constituían ejemplos de la expresión del más puro y honesto fervor religioso popular, el cual se trataba con un especial paternalismo y condescendencia, ascendiendo a ejemplos perfectos algunas expresiones más dignas del patetismo que del pietismo, y que a menudo eran más producto de la desesperación producida por la miseria que por el fervor de la religiosidad popular. A través del folklore pretendieron demostrar el carácter excepcional de una raza, de la que decían que era “estoica”, “abnegada” y un montón de virtudes con las que se tapaba lo que de verdad encerraban: la miseria y el miedo.

Y en tercer lugar, los Coros y Danzas supusieron la aplicación en el folklore de la idea de la unidad de la patria, y se correspondía con lo que autores como Ortega y Gasset y, más especialmente, Miguel de Unamuno, habían expresado en obras como *España invertebrada* y *En torno al casticismo*. Unamuno fue el pionero en propugnar la conquista de la unidad nacional a través de la diversidad regional, para lo cual se interpretó, y así se codificó, que la nación/ raza española, con toda su carga de sacralidad, era un hecho natural, histórico y metafísico, que se materializaba en unos accidentes culturales y lingüísticos que se dieron en llamar “peculiaridades históricas”, que para ellos no era otra cosa sino otro ejemplo de la grandeza de la raza. Si respecto a los lenguajes no castellanos se optó por la relegación a la privacidad cuasi absoluta en la alta cultura, con sus folklores –y con los demás– se optó por lo contrario: exponerlos a la publicidad más absoluta y subyugante, tratando de impedir cualquier identificación identitaria.

Con esto consiguieron una especie de secuestro de la expresión más puramente artística del pueblo: la potencialización de aquellas expresiones que más se acercaban a su ideología conllevaba el soslayamiento de aquellas otras que lo contradecían; sufrieron este cercenamiento, muy especialmente, las canciones de carácter satírico, sobre todo aquellas que tenían temas eróticos y las que ridiculizaban a los poderes fácticos, especialmente a los curas. Así pues, el folklore quedó configurado como «obra de la peculiaridad de una raza profunda, fatalista, estoica y lo que ustedes quieran»<sup>80</sup>, y durante los años siguientes inundarían los pueblos y las ediciones del NO-DO con reportajes sobre festejos populares (algunos ciertamente interesantes y llamativos para su época) o con coros y danzas, pero, como si fuera la culminación del secuestro, no ejecutados por los aldeanos, sino por los propios Coros y Danzas que, además, habían intervenido –o habían dejado intervenir– sobre los trajes regionales, eliminando excesos en ellos como escotes y piernas, que se tapaban bajo los pololos. Lo que consiguieron efectivamente fue un casi absoluto desligamiento de las gentes respecto de sus folklores, que habían quedado irremediabilmente marcados como símbolo de aceptación del régimen: un desligamiento que se convirtió en desprecio y reniego, especialmente entre los más jóvenes, bastante similar al que produjeron las obras literarias clásicas al apropiárselas el franquismo e imprimirles su particular interpretación. Pero el soslayamiento al que fue sometido el folklore

---

<sup>80</sup> Vázquez Montalbán, *op. cit.*, pp. 142-143.

realizó un curioso fenómeno: potenciar el carácter casi subversivo de éste, ya que el folklore había quedado configurado como oficial, no oficial y hasta uno prohibido y subterráneo, como veremos unas pocas líneas más abajo.

Como habíamos tratado en la introducción y en el primer punto, con el desarrollo de los años 50 llegó el reclamo turístico; ambos fenómenos tuvieron su incidencia sobre el folklore de una manera u otra. Para empezar, el desarrollo industrial implicaba cierto desplazamiento y soterramiento de lo rural, para, de cara al exterior, dar una apariencia de país desarrollado (no en vías de desarrollo) y generador de riqueza y bienestar, y el ruralismo era el principal signo de atraso económico y hasta cultural para los parámetros internacionales occidentales de desarrollo, y esto también afectó a la difusión del folklore bastante, a pesar de que en los años 60 el profesor Manuel García Matos publicó su inmensa *Magna Antología del Folklore Musical en España* (en parte, fruto de sus colaboraciones con la Sección Femenina), que obtuvo un importante premio en Japón ya en esa década. Sin embargo, la manera en la que se desterró el folklore musical tuvo su carácter instrumentalista: prácticamente se dejaron de publicitar todos los folklores, incluidos el aragonés y el gallego, que habían sido de los más explotados en el pasado con fines propagandísticos mucho más marcados que otros (especialmente el aragonés), y se potenció algo que podemos denominar como pseudo-folklorismo andaluz: el nacional-folklorismo –concepto ideado por Francisco Almazán– de la era de la autarquía pasaba a convertirse en el nacional-flamenquismo de la era del turismo y del desarrollo.

Tratando de ser justos y coherentes, aquello que se dio en llamar entre la prensa musical crítica como nacional-flamenquismo ya había arrancado en los años previos a la guerra civil, respondiendo a una demanda comercial tanto interior como exterior (especialmente en Latinoamérica, lugar en donde harían carrera “folklóricos” y “folklóricas”, tanto de entre los exiliados, republicanos soslayados y apolíticos, como los y las franquistas declarados en los años 40); sin embargo, es en los primeros años del franquismo cuando el género de la copla va adquiriendo ciertos rasgos que la perfilaron como el himno de la alienación de las masas desde los poderes del régimen; rasgos que ya vimos en la introducción, pero que podemos resumir en estas máximas: reconciliación entre las clases sociales, excepcionalidad de la “raza” española, fervor religioso-católico, exaltación de los valores familiares encarnados en la figura de la madre, enmascaramiento de las condiciones de vida y de la injusticia social, apasionamiento recatado, exacerbación de los roles tradicionales de género, etc., pero sobre todo:

En primer lugar, y con carácter dominante, la glorificación hasta el paroxismo de todo lo español: el paisaje, el sol, el clima, la gallardía de los hombres, la belleza de las mujeres... Todo lo español, por el mero hecho de ser español, es bueno sin restricciones. El primer mandamiento del cantante es amar a España sobre todas las cosas. (...)<sup>81</sup>

Además de una exacerbación de la cultura andaluza, tratada epidérmicamente y haciendo excesivo hincapié en los tópicos regionales y raciales (en el caso de los gitanos), rozando cierto racismo, y hasta de un pseudo-gitanismo bastante insultante por lo tópico, epidérmico e hipócrita que

---

<sup>81</sup> Santiago Rodríguez Santerbás: “Teoría y florilegio de la canción ratonera”; *Triunfo* Núm. 423 (11-VII-1970), pp. 39-42.

tenía: todo esto constituía no otra cosa más que el reclamo para turistas; y no es que España fuera exclusiva en esto, sino que como todo país que pretende fundamentar su economía en el turismo busca la atención del turista medio, es decir, gente de mediana edad sin demasiado conocimiento sobre los países que visitan, de los que sólo conocen aquello que, de alguna u otra manera, ha trascendido internacionalmente y se ha quedado en la superficie de la verdadera cultura de un país. Era lo que Peter Weiss había declarado:

... siempre se elogiaba lo exótico cuando se trataba de ocultar el transfondo social y económico de un país. Cuanto más extraña y misteriosamente se presentaba un país, mayores eran la injusticia, la pobreza, la miseria, cuanto más brillantes sus turísticas tarjetas postales, mayor era el fermento de la agitación. (...) No había nada incomprensible y quien afirmara haberse encontrado con una raza especial sólo manifestaba su propio aislamiento y su arrogancia intelectual.<sup>82</sup>

Sin embargo, para un país que no sólo no había solucionado el problema de los “regionalismos”, como al contrario sostenía, sino que los había agravado, aquello resultaba insultante para muchas capas de la población: mientras algunos se esforzaban en demostrar que había una pluralidad de culturas en España, los andaluces se vieron reducidos a un tópico para entretenimiento de turistas, algo de lo que fueron muy conscientes los cantaores críticos y los miembros del colectivo Manifiesto Canción del Sur. Finalmente, en los años 60, la copla y el flamenco ligero, así entendidos por la industria discográfica, cobrará el nombre rimbombante de *canción nacional* y, más a menudo, de *canción española*, con todas las implicaciones que ya hemos observado: resultó que ésta, sólo ésta y no otra, era la auténtica y verdadera canción de España; pareciera que al resto, cualquiera que fuera su género y su procedencia, se la despojara de nacionalidad –aunque esto, si con ello se mantenían al margen de la oficialidad, fue positivo para muchos, al menos a niveles estéticos, sociales y políticos–. No obstante, la “canción española” era la realización del folklorismo, no del folklore, en la industria discográfica, en un proceso que se había comenzado con la copla de los años 30 a 50; sin embargo, planteó el serio problema tanto para cantautores y grupos de folk como para el público, de tratar de definir el concepto de canción popular (y por extensión el de cultura popular), ya que incluso de este concepto se había apropiado, crítica musical “oficial” mediante.

Volviendo un poco hacia atrás en el tiempo, hay quien mantiene que el trabajo de recopilación folklórica de la Sección Femenina, del que no hay que dudar acerca de su encomiabilidad, fue positivo en el sentido de que recuperaron canciones olvidadas, y hasta se habla de su novedad. La segunda afirmación es absolutamente falsa: la República dio en su seno a grandes folkloristas y defensores del folklore, como habremos deducido; durante aquellos años ya Agapito Marazuela había comenzado sus trabajos, no sólo de documentación, sino también de divulgación sobre el folklore castellano: trabajo que se vio interrumpido cuando se entregó voluntariamente a finales de la guerra por su filiación izquierdista, encarcelado, a pesar de no haber causa contra él, y liberado en 1958 (y habiendo continuado su labor de divulgación en los penales en los que estuvo); que el músico y folklorista Antonio José Martínez Palacios –“Antonio José”–, gran conocedor de los Mesteres de

---

<sup>82</sup> Weiss, p. 313.



Clerecía y de Juglaría, hizo convivir en obras como “Evocaciones” temas populares y cultos a la vez<sup>83</sup>; y, por supuesto, Federico García Lorca. Además, la República había instaurado centros para su estudio, como el Centro Segoviano, del que fueron presidentes sucesivamente el escultor Mariano Barral y Agapito Marazuela. No sabemos hasta qué punto es probable que mucha documentación que les llegara a la Sección Femenina y a folkloristas adeptos fueran notas arrebatadas a estos estudiosos, que nunca perdieron el respeto por el pueblo y su cultura, y abogaron por su legitimación como verdadera cultura, pero sí es cierto que los folkloristas adeptos no partieron absolutamente de cero, como en ocasiones habían pretendido, ni que su campo de influencia se redujera únicamente a Menéndez Pelayo (quien, dicho sea de paso, sentía un poco de aversión hacia las formas populares).

Respecto a la primera afirmación, si bien puede ser verdadera, también hemos de declarar la relatividad de esta verdad, ya que si bien es cierto que eso pudo ser así, no menos cierto es que con ello institucionalizaron una parte del folklore, volviéndolo oficial y haciéndole perder uno de sus rasgos característicos: su oposición a la cultura oficial de la clase dominante; y, sobre todo, como ya hemos indicado, hicieron caer en el olvido, el abandono y el descuido otras formas folklóricas, y no por contradicciones ideológicas (o quizás porque no les servían para fomentar su ideología), con lo que se constituyó un folklore *no oficial* a estos efectos. Los cantautores más interesados en las expresiones folklóricas llevarían a cabo una cierta recuperación de esas otras formas, aunque ni exhaustiva ni con ánimo académico: así lo declara Labordeta al presentar su “Chinchele” en su histórico directo *Labordeta en directo* (grabado en el teatro Argensola de Zaragoza en 1976); también los hermanos Artze al incorporar la ancestral *txalaparta* en los espectáculos del colectivo Ez Dok Amairu; los cantes de trilla extremeños con los que Pablo Guerrero llenó el Olympia parisino; o la “Jota comunera” que Elisa Serna y Julia León incorporaban en sus respectivos discos. Y, por supuesto, gente con más o menos interés antropológico, como Joaquín Díaz, que recuperaba aquellas canciones que se habían casi perdido, como el precioso legado sefardita, y, lo que era más importante, las situaba en su contexto histórico (por ejemplo, las canciones de la guerra de independencia).

### Folklore y canción popular

Pero más interesante aún fue la marginación de algunos elementos folklóricos como casi prohibidos, por diversos motivos. Los carnavales son un ejemplo, y hubo muchos más que el régimen prohibió porque suponían algún

---

<sup>83</sup> Antonio José fue fusilado por los fascistas el 9 de octubre de 1936; en *Hora de España* (Núm. VIII, Valencia, agosto de 1937, pp. 76-78), Joshe Mari le rendía un tributo en su reseña sobre un “Concierto sinfónico de música española” celebrado en el marco del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, a cargo de la Orquesta sinfónica de Valencia: «Con profunda emoción escribo aquí el nombre del autor de “Evocaciones” de temas populares de la vieja Castilla, instrumentadas para orquesta y dirigidas en este concierto por Julián Bautista. ¡Pobre Antonio José! ¡Con cuánta competencia y con cuánto fervor de tradición y de españolismo trató las canciones y danzas del saber musical del pueblo castellano! ¡Fue un cultivador entusiasta en la música del *Mester de Juglaría* y del *Mester de Clerecía* a la vez –música popular y música sabia–, que celebraba no hace muchos años en Burgos una deliciosa fiesta castellanísima de paz, de amor y de cultura exquisita, en loa del ciego Francisco Salinas! ¡Amaba a la música del pueblo y al pueblo mismo y se nos ha dicho que este amor le ha costado la vida!» (Aznar Soler y L. M. Schneider II, pp. 348-350).

tipo de socavamiento hacia alguno o varios de sus pilares ideológicos fundamentales; en folklore musical debieron de prohibirse algunas canciones que, aunque folklóricas originalmente, hubieran tenido alguna versión o lectura republicana. Ese folklore maldito fue lo que movió al interés a muchos estudiosos, como Alan Lomax, quien, casi al mismo tiempo que la Sección Femenina, recorrió España recopilando diversos testimonios folklóricos de varias regiones españolas, sin que esto supusiera, en principio, algún tipo de proyecto ideológico. Pero lo cierto es que hay una lectura, y es que en buena medida, el folklore se había convertido también en la canción de los *esclavos* españoles, en su forma de expresión y en la manifestación de oposición a la hegemonía más pura. Y esto es lo que vinieron buscando en España los italianos Sergio Liberovici y Michele Straniero, autores del libro recopilatorio *Cantos de la nueva resistencia española*, del que hemos hablado en la introducción. Liberovici y Straniero partieron de una tesis: «La canción como arma es un recurso típico de los pueblos sometidos a las dictaduras»<sup>84</sup>; para ello, dieron su propia definición del término –que acabará siendo tan denostado– de *canción protesta*:

...ese tipo de canto que acompaña “acontecimientos históricos, conmociones, reivindicaciones, situaciones revolucionarias, de especial malestar o tensión social, que denuncia de algún modo las injusticias sociales, y canta las exigencias de libertad”\*. Son, por lo tanto, cantos populares en el sentido gramsciano \*\*, ya que, a pesar de la variedad de extracción –elemental o culta– y de posición política –desde un genérico lamento hasta las precisas indicaciones de lucha–, expresan un concepto de la vida y del mundo netamente en contraste con el optimismo de la sociedad oficial, y por eso han sido adoptados colectivamente por el pueblo español.<sup>85</sup>

Lo importante de este fragmento de su introducción son dos cosas: en primer lugar, la definición de popular, tomada de Antonio Gramsci, sobre la que volveremos más adelante; y, en segundo lugar, su concepción de la cultura popular como oposición a la cultura hegemónica, algo que nos será muy útil más adelante. La pretensión del libro fue dar a conocer y divulgar una serie de canciones que el pueblo español opuesto a Franco estaba, supuestamente, cantando, pero no se limitaba a las clases proletarias. De hecho, buena parte de estas canciones no son canciones populares, sino poemas, algunos musicalizados por sus mismos autores, por varios poetas ya en boga por entonces: Blas de Otero, Jesús López Pacheco, José Hierro, Celso Emilio Ferreiro...<sup>86</sup> No obstante, tanto las letras populares como las elaboradas, tuvieron una difusión auténticamente folklórica; para Antonio Gómez, las

<sup>84</sup> S. Liberovici y M. Straniero, p. IX.

\* De la presentación discográfica de *Canti di protesta del popolo italiano*, a cargo de E. Jona y S. Liberovici (Ed. Italia Canta, Turín, 1959-1961).

\*\* *Letteratura e vita nazionale*.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, pp. XIII-XIV.

<sup>86</sup> Aunque a día de hoy, salvo el reconocimiento de López Pacheco sobre “Pueblo de España ponte a cantar” y de Celso Emilio Ferreiro sobre “Dende que Franco e Falanxe” (ya que es la única canción en gallego), la autoría de cada canción sea casi un misterio, José C. Cárdenas, en su blog *Canción y poema*, ha conseguido identificar algunas, por haber aparecido en algún poemario o recopilatorio; así pues, la “Canción de paz” parece ser autoría de José Agustín Goytisolo, ya que apareció en su libro *Años decisivos* primero, y luego en otros libros sucesivos con el título de “Soldado no”; lo mismo para Celso E. Ferreiro y López Pacheco. Ver [cancionypoema.blogspot.com.es/2011/07/los-poetas-de-el-libelo.html](http://cancionypoema.blogspot.com.es/2011/07/los-poetas-de-el-libelo.html)

canciones que configuraban el corpus de este libro, dado su ilegalidad (tanto del libro como del disco subsecuente), tuvieron una difusión plenamente oral – de ahí las confusiones y la multitud de variantes–, junto a las viejas canciones revolucionarias o las grabadas bajo anonimato por Chicho Sánchez Ferlosio en sus primeros discos:

Quizás era una de las últimas veces que se daba en España esa vieja máxima folclórica de la transmisión “boca a boca”, porque ninguna de aquellas composiciones se vendían en disco ni se escuchaban por la radio, y pasaban de uno a otro cantándolas y escuchándolas. Cualquier afortunado las había encontrado en alguna grabación extranjera, o las había recuperado de su memoria, y se las transmitía a los demás, que las adoptaban como propias y seguían pasándolas. El repertorio era altamente significativo. Lo encabezaban sin ningún género de dudas las viejas canciones de la guerra civil, que todos sabían. Los más viejos, porque las habían cantado ellos mismos en su momento, y los jóvenes porque se las habían oído a sus padres desde niños o las habían aprendido luego en la universidad o el taller. “*El quinto regimiento*”, “*Los cuatro generales*”, “*La joven guardia*” o “*Si me quieres escribir*” eran patrimonio común, e incluso había quien se especializaba y se soltaba a desentonar el “*Himno de los tanquistas*” cada vez que le daban ocasión: “*Somos los tanquistas revolucionarios/ que luchamos todos por la libertad./ Queremos que cesen tantas injusticias/ y desaparezca la desigualdad*”. Cantarlas constituía un primigenio instinto de resistencia que pasaba por encima de la derrota y clamaba por la pasión del combate.<sup>87</sup>

Por lo tanto, dado su carácter de difusión oral y la aceptación por varias capas de la población de estos temas, el cancionero puede calificarse, perfectamente, de popular, en el sentido gramsciano de la palabra.

A finales de los 50 y principios de los 60 ya había quien comenzaba a rescatar el folklore de la manipulación, entendiéndolo como expresión puramente proletaria, y a reelaborar el concepto ya denostado por entonces de cultura popular y, por extensión, de canción popular.

Folklore y cultura popular, ¿son lo mismo exactamente? En principio sí, tal como le parece a Luis Díaz Viana:

... Yo veo en este sentido al folklore como el código creativo según el cual la mayoría de la gente hace y se comunica una cultura, “su” cultura. Y, a pesar de las derivaciones y connotaciones que la palabra pudo tener después de que fuera acuñada, creo que no traiciono con esta visión los planteamientos de sus orígenes. (...) Resumiendo, si tengo que elegir, me quedo con cultura popular, que equivale a cultura y culturas sin mayúsculas, con folklore –que apuntaría a los códigos y procesos creativos según los cuales funciona cada cultura– y con arte verbal, que aunque no comprendería todo lo que podemos considerar como folklore, constituye su médula transmisora, como una especie de motor de la creación y comunicación artística de los folks o pequeños grupos. Que eso sería para mí el folklore, lo que actúa u opera dentro de la plataforma comunicativa de la llamada cultura popular.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Antonio Gómez (2012), p. 53.

<sup>88</sup> En Juan Ignacio Pérez, *op. cit.*, pp. 1-2.

Para Díaz Viana es más apropiado hablar de cultura popular, mientras que folklore es el modo en el que esa cultura se codifica y se transmite. El problema es que, a día de hoy, es necesario definir el concepto de cultura popular. Quizás fuera hacia finales del siglo XIX cuando el concepto *cultura popular*, junto a sus derivados (literatura, canción, teatro... populares) empezó a desligarse del folklore puro y a quedar constituido como sinónimo de mediocridad, cuando no de pésimo: una especie de subcultura donde primaba lo chabacano, lo vulgar, lo sensacionalista y lo idiota, deparada para las capas más bajas de la población, aunque fuera la clase media la que más gustara de estas manifestaciones. Desde entonces abundan expresiones pseudo-artísticas y pseudo-culturales como novelas policiacas, novelas folletinescas, las peores producciones de la revista musical, el cine más comercial, el deporte como espectáculo-negocio, etc., llegando a artículos de verdadero desecho intelectual como la prensa del corazón (la antigua prensa de sociedad, ya hacia mediados del siglo XX), la música más descaradamente comercial –de la cual algunas producciones abundan en la estupidez– y los peores productos televisivos y radiofónicos (sin meternos en nuestros tiempos, en los cuales el concepto de cultura popular sufre más que nunca este descrédito, paradójicamente en una sociedad que se dice democrática y en la que la cultura está al alcance de todos, al menos en teoría). El sentido de todo esto –y no es que todas estas producciones sean necesariamente malas o incluso carentes de sentido artístico o de algún tipo de interés profundo–, pareciendo querer decir que a las clases bajas les falta la inteligencia para degustar productos de la alta cultura, se basaba, más que en esto, en el sentido mercantilista de la cultura: cuando el proletariado comienza a cobrar su protagonismo en el mundo occidental, se configura para los mercados como un potencial consumidor, y esto afecta a la cultura. De ahí la principal mixtificación de cultura popular como *cultura de masas y de consumo*. Así lo explica el pensador marxista Adolfo Sánchez Vázquez:

Una de las mixtificaciones más socorridas estriba en identificar el arte popular con lo que nosotros hemos llamado «arte de masas», o arte propio del hombre cosificado y enajenado de la sociedad industrial capitalista. Al identificarse así lo popular con lo masivo se tiende a caracterizar el arte verdadero en nuestros tiempos como un arte privilegiado, antipopular...<sup>89</sup>

Y esto, en la era de la “reproductibilidad técnica”, que dijo Walter Benjamin, tenía que afectar también a la canción en sí. Lo que ocurre con la cultura de masas es que, aunque tiene los elementos necesarios para poseer cierto prestigio cultural (y así ha sido en muchos campos), tiende siempre a someter los elementos artísticos a los elementos mercantiles. El caso de la canción llega a ser algo sangrante.

Para entender esto, hay que remitirse a mediados y finales del siglo XIX; como sostiene Walter Benjamin, las técnicas de la reproducción aplicada al arte y a los productos culturales (fotografía, cinematografía y grabaciones fonográficas) surgen, casi casualmente, al mismo tiempo que el proletariado va obteniendo un creciente protagonismo en la naciente sociedad industrial, aparecen los movimientos obreros y se perfila como clase potencial de consumidores: de ahí que se pueda considerar al cine como el primer producto

---

<sup>89</sup> En Rodríguez Santerbás, Santiago, *op. cit.*, p. 40.

cultural de masas y por tanto, en esta ocasión, popular<sup>90</sup>. Respecto a la música popular, Gómez explica muy claramente ese paso del folklore musical de tradición oral a la reproductibilidad técnica y, finalmente, al consumo:

La canción popular (y mi gusto personal se decanta hacia esta denominación, que considero la más completa y globalizadora de las posibles, pues permite abarcar formas musicales y literarias distintas pero íntimamente relacionadas) es un género que participa de la poesía y de la música, sin ser exactamente subsidiario de ninguna de ellas, sino una síntesis que tiene sus raíces en el tiempo —en el folklore en concreto—, evolucionado, complejizado y desarrollado a lo largo de los años hasta alcanzar la madurez, tanto formal como de contenido, con las revoluciones sociales que en el último siglo han provocado los fenómenos migratorios del campo a la ciudad, la industrialización y proletarización de la mayoría de la población, los avances tecnológicos en los campos de la reproducción técnica del sonido (cinta magnetofónica, disco, cassette, compacto, video, disco) y de los medios de comunicación de masas (radio y televisión fundamentalmente).

Todo ello ha contribuido a convertir la canción popular, que en los tiempos pasados, hasta la era industrial, constituía en el folklore una forma de artesanía, en una forma de arte, eliminando las características más destacadas de aquél (anonimato, creación colectiva, transmisión oral, localismo) y sustituyéndolas por las más propias del arte (autoría personalizada, comunicación masiva a través de canales profesionalizados y estables, universalidad). Lo que la imprenta significó para las artes literarias y el mecenazgo, las salas de arte o de concierto para las artes plásticas o la música «clásica» o «culta», lo representan las grabaciones y la tecnología para la música popular. Por mucho que las especiales circunstancias en que se ha dado esa evolución, enmarcada en un período histórico de vertiginosas transformaciones, inmersa en el proceso de nacimiento, asentamiento y expansión de una poderosa industria, cuyo más inmediato objetivo es el beneficio económico, cargue de contradicciones la canción popular, su calidad, su representatividad social y su esquema de valores, éticos y estéticos.<sup>91</sup>

De lo que se deduce de la argumentación de Gómez es que la grabación y reproducción fonográfica tuvo estas consecuencias respecto a la canción popular tradicional: en vez de anonimato, autoría tanto de creadores como de intérpretes; frente al carácter colectivo, individualización del intérprete (incluso si hablamos de conjuntos); reproducción técnica frente a comunicación oral directa; universalidad frente a localismo; y otras. Junto a ellas, otras dos implicaciones, relacionadas entre sí, como son la separación definitiva entre música culta y música popular y, finalmente, democratización de la música: teóricamente, todo el mundo podría disfrutar en una grabación de creaciones de música que, generalmente, no estaban al alcance de su mano (ópera, música clásica, música de cámara, etc.), pero, de nuevo, esta democratización/popularización de la cultura se malentendió intencionadamente: los precios y la dificultad de distribución de ciertos productos, así como de los instrumentos para su reproducción y difusión entre las clases humildes, imposibilitaban la

---

<sup>90</sup> Benjamin: “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”; Benjamin (1973), pp. 118-57.

<sup>91</sup> Antonio Gómez: “De la crisis a la renovación”, *op. cit.*, p. 332.

democratización total. Con la grabación fonográfica nos encontramos con un problema similar al de la imprenta: un instrumento que, en principio, podría contribuir a la democratización de la cultura acabó, en cierto modo, por agrandar el abismo entre la cultura popular y la culta. Aparecen, así, géneros denominados populares más, teóricamente, asequibles para toda la población: baladistas, conjuntos, etc., que interpretan unas músicas con cierta base popular, al principio, que coexisten con los distintos tipos de cantantes populares anónimos no profesionales (ya que el baladista o romancista ciego es más un mendigo que un cantor profesional): intérpretes que son despreciados por los representantes de la alta cultura. A principios del siglo XX, de esta manera, también va mixtificándose el término de *cultura popular* como *cultura de consumo*: de ahí que se diga todavía de un cantante que vende muchas copias de su disco que es un cantante *popular*, derivando de ella otra mixtificación, mucho más común, que es la de tomar el concepto “popular” por sus acepciones de “famoso” o “conocido”, es decir, de masivo, de la que se deriva también la identificación de popular como “querido”, “admirado”, etc. Como hemos apreciado, ya en los años 20, intelectuales como Federico García Lorca y Manuel de Falla protestaron contra el rebajamiento imperante en la música de consumo, que amenazaba con soterrar el verdadero canto jondo. Por su parte, en los años 30, con el advenimiento de la República y en adelante, algunos cantantes expresaron opiniones políticas en sus canciones; cantantes de todo género: desde cantaores flamencos como José Cepero (secretario de la sección de artistas de UGT y precursor del nuevo canto jondo), el Bizco Amate y Francisco Montoya Egea “El Niño de la Huerta”, hasta figuras del cabaret madrileño y barcelonés como Enriqueta Serrano, Carmelita Aubert y Paco Galleguitos; figuras que veremos más adelante y que fueron precursoras en utilizar la canción y la música popular para expresar ideas políticas y críticas a la sociedad.

Por su parte, el franquismo supo utilizar bien para sus fines variables la música popular, entendida en estas mixtificaciones de masiva, de consumo e incluso de fama: la exaltación de lo español en los primeros días de la autarquía, el reclamo turístico y, finalmente, el consumo por el consumo de los años 60. En esta coyuntura es cuando empiezan a aparecer un grupo de cantantes que reclaman la re-definición de música popular y alejarla de las implicaciones consumistas y, también, de su reducción a lo ampliamente conocido o famoso. El gran problema que tenían es que la crítica musical de la prensa oficial ya había otorgado el rango de cantantes populares a algunos intérpretes cuya vinculación popular podía resultar algo discutible en ciertos aspectos. Así que la tarea que, hasta cierto extremo, se encomendaron, consistió en rebatir estas mixtificaciones acerca de la cultura popular. Sus argumentos se basaban en las concepciones clásicas marxistas o izquierdistas en general, o incluso en una simple intuición, acompañada de cierta testarudez positiva a resistirse a creer que lo popular se reducía a las tonadilleras, a los toros y minifaldas, y a los bailantes de pasodobles en las fiestas del pueblo.

Intuitivamente, se puede responder que *canción popular* es la que canta el pueblo: todo aquel que aspire a ser un cantante popular ha de tener en cuenta esto. Antonio Gramsci quiso definirlo apoyándose en la distinción de Ermolao Ruberi, según la cual, la canción popular puede ser:

- 1) los cantos compuestos por y para el pueblo;

- 2) los cantos compuestos para el pueblo, pero no por el pueblo;
- 3) y los cantos no compuestos ni para el pueblo ni por el pueblo, «pero adoptados por éste porque se adecúan a su manera de pensar y sentir.»

La primera distinción sería el folklore; la segunda podrían ser, por ejemplo, tanto los himnos políticos como cualquier canción, de autor o comercial, que aspire o pretenda ser popular; para Gramsci, todas tendrían que verse reducidas a la tercera distinción, que sería la válida, ya que:

... lo que distingue el canto popular, en el marco de una nación y de su cultura, no es el hecho artístico ni el origen histórico, sino su modo de concebir el mundo y la vida, en contraste con la sociedad oficial. En esto y sólo en esto debe buscarse el carácter “colectivo” del canto popular y del pueblo mismo. (...)

De ahí deduce él el carácter estratificado y heterogéneo de la cultura popular<sup>92</sup>. El pueblo, en definitiva, se apropia de aquellas manifestaciones que mejor piensa que representan su existencia: lo que Gramsci llamó ser nacional-popular. Tratar de encontrar esto fue lo que llevó a Liberovici y Straniero a recopilar en España lo que llamaron “cantos de protesta”, que definieron en este sentido gramsciano como versiones tanto populares como de clases más altas, unidas por un mismo sentir político<sup>93</sup>. El problema ahora estaría en definir en qué consiste ese arraigamiento en el alma popular y quién podría conseguirlo. Ateniéndonos estrictamente a esta definición de Gramsci, y sin tener en cuenta por ahora el grado de mediatización al que un colectivo puede verse expuesto, canción popular puede ser cualquier cosa: desde Lola Flores a Luis Eduardo Aute, de Lynyrd Skynyrd a Bethoveen; tiene que haber algo más. Bertolt Brecht opinaba lo siguiente sobre llegar a ser popular:

*Popular* significa: aquello que, de un modo inteligible para las masas, toma sus formas de expresión y las enriquece / toma su punto de vista, lo afianza y lo corrige / sostiene a la parte más progresiva del pueblo a fin de que ésta pueda tomar la dirección, de forma también comprensible para las otras partes del pueblo / enlazando con la tradición, la continúa / transmite a la parte del pueblo que aspira a la dirección las conquistas de la parte ahora dirigente.<sup>94</sup>

Y, además, definió lo que de ninguna manera lo era: «Hacer caso de la voz del pueblo es algo completamente distinto a regalar los oídos del pueblo»<sup>95</sup>. Quizás sea éste el matiz más importante: en sus días se refería principalmente a los autores que, viniendo de la burguesía, pretendían hacer un arte comprometido con el proletariado, pero se quedaban en la superficie: en el eslogan, en la forma (que acabará desembocando en la célebre polémica sobre el “formalismo”). En los años 60 y 70 podía tener su aplicación respecto a la canción, tanto a la canción de autor como a la comercial: si ponemos por caso un cantante tal como Manolo Escobar, que era el principal de aquellos que decían *cantantes populares*, descubrimos que gran parte de sus canciones hablan de cosas que las gentes entendían y comprendían, pero que en realidad sólo eran cosas circunstanciales tales como plazas de toros, novios

<sup>92</sup> Gramsci (1977), p. 336.

<sup>93</sup> S. Liberovici y M. Straniero, p. VII.

<sup>94</sup> Brecht (1973), p. 236.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 244.

celosos, vino, mujeres... Nunca, o muy pocas veces, hablaban sus canciones sobre una cotidianidad más íntima y realista, ni reflejaba en manera alguna las preocupaciones del pueblo ni pretendió nunca conseguir una evolución en él: es más, su discurso –si es que existía– se dirigía a todo lo contrario, a exaltar a menudo las mediocres o peores características del pueblo; lo popular de Manolo Escobar era más bien lo que podríamos denominar *populachero*: «Propio para halagar al populacho, o para ser comprendido y estimado por él»<sup>96</sup>; las gentes se sentían identificadas en unas situaciones reconocibles para ellas en la superficie de su experiencia, pero no en cuanto personas o miembros de una sociedad, con sus problemas, que es al sentido al que apuntan tanto Gramsci como Brecht. El estilo popular de Escobar, contra lo que dice Brecht, es estancamiento, aceptación y alienación; sin embargo, creemos que la gente no se sentía tan atraída hacia las letras de Escobar como hacia su música, que era la copla andaluza y el pasodoble de toda la vida cantados muy elegantemente. Entre el público medio español siempre ha existido cierta indiferencia hacia las letras de las canciones, algo que la canción de autor pretendió solucionar. Sobre este asunto de lo popular, así, por ejemplo, se expresaban los miembros del conjunto Las Madres del Cordero:

Hacemos labor de crítica y destrucción. Ahora, no pretendemos hacer un producto nuevo y terminado: sólo destruir esa pseudo-cultura popular impuesta, que existe en lugar de una auténtica cultura popular, a cuyo nacimiento se oponen elementos extraculturales. Estamos contra ese falso folklore que todavía continúa vigente, y contra esa pseudo-cultura popular de consumo, importada de otros países e imitada burdamente.<sup>97</sup>

Así pues, la canción de autor, a la hora de elaborar una canción que fuera popular en estos sentidos, se encontró con un triple escollo: superar las nociones de masivo, de comercial, de la fama subsiguiente y de folklórico.

### **Folklore, canción popular y canción de autor**

Una de las características de la canción popular y del folklore es su valor de uso, que, básicamente, es su característica diferencial; hay que tener cuidado con este concepto: “valor de uso” no es lo mismo que “valor de cambio”, que sería el precio monetario, sea estimado o efectivo, que una obra tendría para su circulación, mientras que la cultura popular es relativamente *gratis*: es decir, no se elabora considerando el beneficio económico que se sacará de determinada obra; ésta es su diferencia esencial con la cultura de consumo. Valor de uso se refiere a que algo sirve para algo: todas las canciones de los cancioneros tradicionales tienen o han tenido alguna función, desde la rememoración de hechos históricos, pasando por las canciones de cortejo, hasta la función mágico-religiosa, sin olvidar funciones algo más abstractas como pueden ser la mera diversión y el humor; ésta fue la principal dimensión que los artistas comprometidos descubrieron a la hora de dotar a su arte de un compromiso político o social, que fuera útil para otra cosa, fuera alcanzar una mayor conciencia respecto a un problema, ofrecer soluciones a él

---

<sup>96</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, voz “Populachero”, 2ª acepción (dicho sea de paso, la palabra “populacho” nos parece sumamente ofensiva y trasnochada).

<sup>97</sup> José Antonio Gacíaño: “Las Madres del Cordero: destrucción de la sub-cultura”; *Triunfo* Núm. 445 (12-XII-1970), p. 46.



o incluso avivar las llamas de la reflexión y la práctica revolucionaria. Teóricamente, es su gran diferencia frente a la *alta* cultura: ésta, o eso pretende, acaba en sí misma, existe por y nada más que para el goce estético, o, si acaso, la reflexión moral, estética o metafísica, sin que ésta llegue a trascender (insistimos en que hablamos en planos teóricos). «Las canciones tienen, pues, diversas funciones y por ello se dotan de la capacidad de ser útiles en diferentes ocasiones», dice Luis Torrego Egido, quien, en este aspecto, establece la relación por la que la canción de autor sería canción popular; pero, al igual que le pasó al folklore, que incorporó las canciones de la reivindicación proletaria, las funciones pertinentes en un determinado marco social, político e histórico, cambian, y con ellas las canciones:

Sin embargo, en la actualidad, la realidad social se ha transformado enormemente pues las formas de vida y las condiciones de distribución de la propia cultura –con la irrupción de una civilización audiovisual dominante–, han variado. Así, pues, el contexto se ha modificado y las necesidades no son las mismas. Las canciones no pueden encajar en un esquema de funciones estáticas cuando las circunstancias en que surgen son diferentes, pero lo que es innegable es que las canciones siguen teniendo funciones, aunque éstas hayan evolucionado.<sup>98</sup>

Y ofrece unos ejemplos en los que la tradición musical se inserta de alguna manera en la sociedad de los años 70, bien sea por su actualización o por la imitación de aquellas formas populares: son canciones como “Mi niña quiere dormirse” de Quintín Cabrera, “Jota marinera” de Maria del Mar Bonet, “El güeyero” de Los Sabandeiros, “El currucucú” de Pi de la Serra (donde el genial cantautor catalán imita las antiguas canciones eróticas) o la “Rogativa de agua” de Labordeta, y, añadimos, el “Cantar de berce pro víspera de emigrar” de Benedicto. Para Torrego Egido las funciones pertinentes a las manifestaciones de la canción de autor son las propias de su tiempo, aunque algunas sean universales: expresar el deseo por la libertad, denuncia de la injusticia, defensa de los menos favorecidos<sup>99</sup>... El cambio de las funciones y prioridades en la canción popular lo explica Antonio Gómez, haciendo hincapié en la crítica a la “época de reproductibilidad técnica”:

Cuando la industria discográfica ha creado un complejo entramado comercial alrededor de la canción popular, sometiéndola a la economía de mercado y vaciándola de muchos de sus contenidos, el índice de utilidad del folklore ha dejado de apoyarse en la cotidianidad más cercana para pasar a hacerlo, básicamente, en elementos ideológicos más complejos. Es decir, la canción popular cada vez ha venido sirviendo menos para aprender a sumar o a distinguir las setas venenosas, puesto que para esas funciones ya existen otros medios ampliamente conocidos, pero, en cambio cada vez sirve mejor como arma de denuncia o como expresión de sensibilidades colectivas no mediatizadas por la ideología oficial.<sup>100</sup>

Desde muy pronto, los creadores más directos de este género expresaron la necesidad de vincularse con el pueblo a través del folklore o de una interpretación de él, pero no de manera estática o arqueológica, sino

---

<sup>98</sup> Torrego Egido, pp. 386-387.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 189.

<sup>100</sup> Antonio Gómez: “¿Es posible hoy el folklore?”, *op. cit.*, p. 29.

actualizándolo a los problemas actuales. De esta manera consideraba Ángel Parra el trabajo de su madre, Violeta:

Ella no quería que lo que estaba rescatando como folklore se entendiera como cosa de museo. El folklore, para ella, era parte de la cultura viva, actual, de un pueblo (...) toda la tradición formal del folklore, todas esas herramientas que se habían ido coleccionando a través de los años (la cuarteta, la décima, el chapecao, etc.) se podrían utilizar para cantar las realidades del presente, para cantarles al amor, a la vida política, a las situaciones sociales del mundo contemporáneo, etc. Yo creo que es ahí donde se produce la transición fundamental, y Violeta queda como una gran folklorista, alguien que rescató la identidad cultural nacional, y a la vez como la mujer contemporánea que utilizó esa tradición para cantarle a su tiempo histórico. Para cantarle a la vida, finalmente.<sup>101</sup>

Y, de esta manera, también entendía Eduardo Haro Ibars, director de *Triunfo*, lo que el folklore significaba a finales de los 70: «una forma de canción hecha desde el pueblo y para él, con una temática que oscila entre la denuncia y el testimonio»<sup>102</sup>.

Sin embargo, corremos el riesgo de reducir canción popular a canción folklórica, al menos en la canción de autor. Ya hemos visto que, para Gramsci, folklórico y popular no son necesariamente sinónimos, y que para Díaz Viana lo popular acaba quedando insertado en el folklore, que es lo que facilitaría su transmisión. Respecto al folklore, a los cantautores se les presentó una encrucijada para hacer canción popular: interpretar o no folklore; y en caso de interpretarlo, o reproducirlo fielmente o renovarlo. La mayoría de ellos optará por la segunda opción.

Ante esta diatriba existieron, al menos, tres soluciones: interpretación fiel del folklore, renovación (tanto en música como en letra) o desinterés (adoptando otras fórmulas, generalmente foráneas). A nosotros nos interesa, fundamentalmente, la opción renovadora, ya que es la que pretendía una vinculación más directa con el pueblo: esto nos fuerza a dejar fuera de consideración, quizás, a cantautores más experimentales como Pau Riba o Jaume Sisa, que tal vez se centraran más en la creación artística que en la consideración de una canción popular, aunque como veremos, junto a Hilario Camacho, la concepción de lo que hacían se corresponde plenamente con esa dimensión de oposición al mundo oficial. Respecto a la opción “purista” merece detenerse en ella un poco. Pero empecemos por las actitudes de rechazo inicial.

Como hemos dicho, colectivos y personas individuales, como Setze Jutges o Voces Ceibes, comenzaron con un rechazo frontal (aunque en ocasiones no total) no tanto hacia el folklore, sino al folklorismo oficial, manipulado y sobre-explotado por el franquismo. Por ejemplo, así se había expresado Xavier González del Valle, co-fundador de Voces Ceibes: «No queremos utilizar el folklore, no nos gustan las gaitas, porque son una visión adulterada, falsa y deformante de Galicia»<sup>103</sup>; de hecho, ese rechazo estaba tipificado en su manifiesto fundacional: «rechazo del folclore manipulado como

<sup>101</sup> En Juan Armando Epple: “Violeta Parra: una memoria poético-musical”; [www.lettras.s5.com/violeta080802.htm](http://www.lettras.s5.com/violeta080802.htm).

<sup>102</sup> Eduardo Haro Ibars: “Huelva: un festival de folklore”; *Triunfo* Núm. 671 (09-VIII-1975), p. 40.

<sup>103</sup> Pedro Rojas: “Informe sobre la Nova Canción”; *Discóbolo*, 23-V-1970.

vehículo musical»<sup>104</sup>, al que contraponen la musicalización de los poetas y el acercamiento a la realidad social de Galicia en sus letras.

Rechazo inicial que no fue impedimento para que Josep Maria Espinàs y Joan Manuel Serrat, como miembros de Els Setze Jutges, realizaran interpretaciones y variaciones sobre canciones tradicionales catalanas, y que en sus filas comenzara Maria del Mar Bonet, la importante renovadora del folklore balear. En Cataluña reaccionó contra el rechazo categórico hacia el folklore el colectivo El Grup de Folk, dividido, principalmente, en dos tendencias principales, pero no enfrentadas: la que interpretaba temas del folk estadounidense o universal, y la que interpretaba temas folklóricos catalanes, aunque no exclusivamente; esta reacción respondía en parte, especialmente en personalidades como Pau Riba, a un rechazo a la otra alienación de la cultura catalana: la de su burguesía, que, siguiendo su interpretación, habían encontrado en Setze Jutges su vehículo de expresión. Sin embargo, tanto Setze Jutges como Voces Ceibes pretendían hacer una canción popular, aunque no inspirada en el folklore, basándose, sobre todo, en dos preceptos: acercamiento a la vida cotidiana y acercamiento a la realidad social, la lengua y la literatura, entendidos en conjunto; era otro concepto de canción popular que había funcionado en Francia con sus *chansonniers* (aunque el estilo de la *chanson* originaria se correspondía a unas formas populares francesas), y al que también respondía Raimon: más un intento de vincularse en la cultura popular a través de la canción que a una labor antropológica, aunque ésta tuviera algún matiz ideológico. De hecho, Benedicto, de Voces Ceibes, muy tempranamente declaraba cuáles eran sus propósitos, teniendo como modelo la figura de cantante popular por antonomasia:

... A través de la canción gallega pretendo conseguir y proseguir la tarea de los juglares de la Edad Media en Galicia, además de intentar ayudar al movimiento cultural y social gallegos, así como a la misma lengua.<sup>105</sup>

En el caso de Voces Ceibes, y de la Nova Canción galega en general, el descubrimiento de los cantantes portugueses, sobre todo de José Afonso y su magisterio musical, obró un importante cambio en sus concepciones acerca de la música y de cómo conseguir una comunicación más plena con el pueblo; para Fernando González Lucini, lo que Benedicto adquirió de Afonso fue

... una visión completamente nueva, sin prejuicios y nada dogmática, de lo que era en realidad, y de las posibilidades expresivas que tenían, el folklore y la música popular gallega auténtica e históricamente silenciada.<sup>106</sup>

Mientras que, en la misma línea, Antonio Gómez considera que fue

Una beneficiosa influencia que le llevó a una preocupación creciente por la música popular gallega, por su folklore, al que se acercó con una visión moderna, crítica y nada dogmática.<sup>107</sup>

De manera que en sus dos LPs de los años 70 Benedicto se basaría en ritmos y melodías populares de Galicia como “Vente ventiño do norte” o

<sup>104</sup> En González Lucini (2004), p. 33.

<sup>105</sup> “La ‘Nova Canción Galega’: su aparición y desarrollo” (informe de la Brig. Reg. Inv. Social, num. 190 –La Coruña, 15-I-1970–); Xan Fraga: “Voces Ceibes e la censura franquista”; *Grial, Revista Galega de Cultura* Núm. 173 (2007), pp. 82-99.

<sup>106</sup> González Lucini (1998), p. 106

<sup>107</sup> A. Gómez: “A propósito de Benedicto, algunos apuntes para la historia de la canción gallega”, *op. cit.*

“Canción de maza-lo liño” como motivo de algunas de sus más memorables canciones; incluso contribuyó a generar dos canciones gemelas, cuando el hijo de Afonso les mostró a él y a su padre un tema que se cantaba a los dos lados de la frontera galaico-portuguesa, y que Benedicto arregló y grabó como “Nosa Señora da Guía” y José Afonso, más adelante, como “Chula da Póvoa”<sup>108</sup>.

Respecto a la interpretación fiel a la producción folklórica, ésta tuvo sus fallos y aciertos. En primer lugar, el rechazo frontal hacia sus intérpretes: hay que recordar que el peso del nacional-folklorismo seguía vigente, así que, a menudo, los intérpretes de folklore eran despreciados y tildados —la mayor parte de las veces erróneamente— de reaccionarios. Sin embargo, la labor de Joaquín Díaz o incluso, en un plano más comercial, del grupo que surgió en torno a él, Nuestro Pequeño Mundo, tuvo su acierto, al menos en dos aspectos: el primero fue que no se limitaban a lo que estaba ya recopilado y que, en muchas ocasiones, supuso un rescate de ciertas canciones que habían quedado soterradas por el oficialismo, por cualquier razón: Díaz incluso es de los primeros en rescatar el rico folklore sefardita y de indagar en los orígenes étnicos de las distintas canciones. La segunda fue que su labor no se limitó al folklore de España, sino que se hermanó con folklores de todo el mundo, cantándolos en su lengua original (a la manera de su inspiración, Pete Seeger), algo que nos hace reflexionar sobre esta idea de Machado y Álvarez:

Mediante estas notas *comparativas* [que ha enumerado], España tendrá ya nombre y representación en el concierto europeo, y, junto a la *balada* alemana, al *rondeau* francés, a la *cantiga* portuguesa, al *rispetto* italiano, resonará también la sentida y sintética *copla* andaluza, la dulcísima *cantiga* gallega, la expresiva *corranda* catalana y la *cançon* [sic] mallorquina que, con la ingeniosa *endevinalla* de Valencia, la fantástica *leyenda* asturiana y vascuence, el *romance* castellano y el sustancioso *refrán* agrícola extremeño, llevarán a nuestros hermanos, especialmente a los que viven en nuestra propia península, el testimonio de que es una verdad la que tan elocuentemente llama Dalmedico *La fratellanza dei popoli nelle tradizioni comuni*, y que los hombres son, desde su origen hasta el día, unos y solidarios, no existiendo entre ellos otra diferencia que la correspondiente a los grados de cultura y de evolución en que cada uno se encuentra; por ser unas mismas las ideas que iluminan su inteligencia, y unos mismos los sentimientos que hacen latir los corazones.<sup>109</sup>

Idea que recuperará su hijo Antonio, cuando al hablar de los autores más universales de la literatura, como Cervantes, Shakespeare o Tolstoi, sentencia que son universales porque, en primer lugar, fueron populares.

Pero esta interpretación de la música tradicional tiene sus límites e inconvenientes, desde la perspectiva de quienes pretendían realizar una canción popular: en el folklore musical caben todas las manifestaciones que una comunidad ha ido incorporando, de manera que existe una diversidad tal de temas que llega a lo contradictorio: conviven en él temas muy progresistas y otros muy reaccionarios, mientras que otros se encontraban totalmente desfasados para aquella época, y este tipo de intérprete se limita a reproducirlos tal cual los ha recogido (si acaso pudo haber alguien que adoptase un tono irónico a la hora de interpretar una canción con cuya letra no

<sup>108</sup> Benedicto: *Pola unión*; José Afonso: *Com as minhas tamanquinas*.

<sup>109</sup> A. Machado y Álvarez, pp. 124-125.

estuviera de acuerdo). Un ejemplo lo encontramos en el tema “Pobre Rafael”, una de las canciones –sin descartar que encierre una intención irónica– más machistas del folklore canario, que fue interpretado por el conjunto La Contra, que después pasaría a llamarse Taburiente<sup>110</sup>. Este tipo de interpretación es muy válida para un nivel de investigación y divulgación antropológica, pero en cuanto pretende servir a la creación de una canción popular, es decir, de una canción que consiguiera sacar lo mejor del pueblo y potenciarlo, no sirve demasiado, y hasta puede llegar a ser contraproducente si no se explica el contexto de cada canción. Sin embargo, tiene una gran virtud, y es que es una interpretación muy honesta: no idealiza al pueblo, lo presenta tal cual, con sus virtudes y sus vicios, representa a todas sus capas, y no sólo a una parte; a fin de cuentas, lo que más les importa a los intérpretes de música de raíz es una labor antropológica por encima de otras consideraciones. En ese sentido, tiene un gran valor.

Por otro lado, José Antonio Labordeta opinaba que la recreación de tipo arqueológico de los temas tradicionales no servía para revalidar el folklore, sino que lo que hacía más bien era matarlo<sup>111</sup>. Y, por su parte, Carlos Puebla, pionero de la canción cubana, opinaba esto sobre el folklore:

Yo diría que empecé a hacer canción política movido por el hambre [...]. Desde niño estuve escuchando canciones que me fueron despertando una serie de inquietudes. Por ejemplo, la guajira. La guajira es la canción preferida del campesinado. El campesino siempre canta guajira. Recuerdo que había una que musicalmente era muy linda y que decía: «En mi ranchito de yagua donde impera la alegría». A mí eso me parecía una infamia, porque ni la alegría ni la tristeza son inherentes al hombre, es decir, nadie nace alegre ni triste; depende del medio ambiente. En un ranchito de yagua lo que hay es piso de tierra, cucarachas, ratones, alacranes y niños llenos de parásitos. Además, el campesino no era dueño de la tierra; ni siquiera arrendatario. ¿Cómo iba allí a vivir feliz? Todo era puro paisaje: siempre se cantaba «qué lindo el campo», «qué linda la palmera», «qué lindo el murmullo del río», pero yo me preguntaba: «¿Y el hombre, dónde está?». El hombre nunca aparecía. Entonces me propuse hacer una canción donde apareciera el hombre, con sus miserias y con sus luchas. Y así me encaminé por este sendero.<sup>112</sup>

Es decir, y considerando que son circunstancias que se dan en todo folklore y no sólo en el folklore cubano, que no todas las canciones tradicionales hablan de las gentes, su entorno y circunstancias en términos realistas, sino que también hay canciones de sus respectivos corpus que, de alguna manera, enmascaran unas realidades y, sobre todo, canciones que son mero “paisaje”, en las que la persona humana está ausente: no interviene, sino que se queda como elemento del paisaje, tal como pasaba en la poesía “pura”.

<sup>110</sup> La letra de la canción es la siguiente «Mariquilla'el Pino,/ la de San José,/ se quiere casar/ sin saber coser.// *Pobrecillo novio/ ¡Ay! Pobre Rafael./ Pobrecillo novio/ ¡Ay! Pobre Rafael!* Aunque eres muy bonita/ y luces bien el tipo,/ no sabes cocinar/ ni fregar el piso.// *Pobrecillo novio...// Que contenta estás/ que ya lo pescaste;/ ahora él te jase/ to'los días el catre.// Pobrecillo novio...// De las nueve la mañana/ al anochechar,/ estás en la ventana/ y las camas sin jaser.// Pobrecillo novio...// Te metiste en la cocina/ el día de San José;/ se jincó el sancocho,/ se murió Rafael.// *Pobrecillo novio...*». La Contra: *De Canarias somos*. También ha sido interpretada por otros intérpretes canarios, como Los Gofiones.*

<sup>111</sup> Doménec Font: “La canción popular a debate”, *op. cit.*, p. 60.

<sup>112</sup> Entrevista para Antonio Gómez en *Ozono* (1975); *apud* González Lucini (1998), p. 200.

Y eso es lo que los folkloristas más conservadores hacían al presentar como lo más representativo del folklore ciertas canciones festivas o ciertas canciones de trabajo: la persona humana desaparecía bajo todos los tópicos de la fiesta local y de la supuesta dicha de la vida rural.

Ésa es aproximadamente la razón por la que grupos que nacieron en el folklore fueron evolucionando hacia las formas más abiertas del folk, reinventando lo aprendido en la música tradicional en una lectura más que acertada acerca del folklore. Por ejemplo, Los Sabandeños, uno de los primeros grupos en hacer primero música de raíz para pasar a una canción más comprometida en cuanto a la letra, y con una música que no se limitaba a la reproducción exacta. Grupos como Sabandeños, Nuevo Mester de Juglaría, Al Tall, entre otros, recibieron duras críticas por parte de sectores puristas, en cuanto a la música:

... quizá los márgenes de esa ortodoxia ya no sean válidos ni siquiera para guardarlos en los museos, y que el canto popular ha de mantenerse vivo aún a costa de romper diez o doce tradiciones, o más si es necesario, para acudir puntualmente a su cita con la realidad del pueblo. Estoy convencido de que los Sabandeños sí que piensan que deben romperse estas encorsetadas tradiciones (...).<sup>113</sup>

Quizás las críticas a las músicas fueran una excusa y escondieran más desacuerdos ideológicos; algo que se ve mejor en las críticas que se realizaron al Nuevo Cante Jondo de Manuel Gerena, José Menese y Enrique Morente, entre otros: cantaores que fueron atacados y hasta excluidos de certámenes oficiales –con excepciones que, de no hacerse, se hubieran ruborizado de vergüenza<sup>114</sup>–, por varias razones, sin dejar de pensar que el flamenco, en cierto sentido, era un mundo aparte en la música popular, con unas normas muy cerradas, impuestas generalmente por algunos entendidos (que no solían practicar el flamenco más que teóricamente), y un universo casi exclusivo. Esto se volvía muy complejo en el caso de estos cantaores, dada su doble condición de cantaores flamencos y de cantautores: a menudo ambos mundos chocaban. Hubo quien les atacó por cantar letras originales en vez de atenerse a los temas clásicos, olvidando que ya su predecesor, Antonio Mairena, había cantado nuevas letras; o porque esas letras no se atuvieran a los lugares comunes marcados por los grandes cantaores (o quizás por el mercado); otros criticaron el aspecto de innovación musical que llevaron a cabo, especialmente Morente, a la par con Paco de Lucía, Camarón de la Isla y Lole y Manuel –en este aspecto, sin renunciar a cierta instrumentación extra-flamenca, José Menese era algo más “ortodoxo”, estéticamente hablando<sup>115</sup>–; y otros criticaron

---

<sup>113</sup> A. Gómez: “Los Sabandeños: el folklore canario”; *Posible* (19-VI-1975), p. 17. Tomado de Gómez: 1975. *El año en que estalló la música la música en España*; recopilación de artículos del autor, disponible en PDF en su blog: [aplomez.blogspot.com.es/2013/09/1975.html](http://aplomez.blogspot.com.es/2013/09/1975.html)

<sup>114</sup> A José Menese apenas le ocurrió; sin embargo, a Manuel Gerena le ocurría sistemáticamente, amparándose en la excusa de que no era un buen cantaor. Nosotros que, por suerte o por desgracia, no somos flamencólogos y no poseemos esa vara de medir por la cual se decide cuál es un buen o un mal cantaor (y apostillamos que los certámenes han estado llenos de cantaores pésimos debido a su valor de cambio, como también sucede ahora), sólo tenemos la defensa que hicieron flamencólogos reputados como José María Moreno Galván o Francisco Almazán, defensores de esta manera de hacer y entender el cante hondo.

<sup>115</sup> Ortodoxo respecto a lo suyo y quizás al flamenco en general, como opción personal artística; sin embargo, confiesa cierto respeto hacia grupos como Metallica, de la misma manera que Enrique Morente

el contenido de esas letras, considerándolo una prostitución o una manipulación por parte de la izquierda:

Pero he aquí que los «cabales» de la nueva pureza, interpretan como falsos estos rumbos cantaores, a los que tachan de un politicismo extraño en sí mismo al cante, movido por maquinaciones ocultas, y que lo único que va a conseguir es llevar al flamenco a una nueva prostitución, guiada esta vez por los inconfesables intereses de los que nunca cesan en la búsqueda y denuncia de los viejos fantasmas sepultados.<sup>116</sup>

Pero de la misma manera que los hacedores de folk podían reclamar ese mensaje social que existe en el folklore, con mucha razón, incluso más, lo pueden reclamar los defensores de este nuevo flamenco:

Frente a ellos, la única razón incontrastable es la del conocimiento histórico del problema, que nos conduce a un tomar la conciencia de que en el principio no fueron ni las fiestas ni las juergas, y que si luego ellas doblegaron la fuerza maldiciente de los cantos aquellos originarios, no fue con el derecho absoluto de despojarlos de su raíz marginada y trágica, ésa que aflora en cada uno de los horribles lamentos de cada toná o cada seguriya.<sup>117</sup>

Frente a las dos alternativas expuestas, la del rechazo y la de la aceptación, existe un término medio, en el que se movería relativamente este nuevo flamenco o Nuevo Cante Jondo: la creación de una canción popular, en el sentido gramsciano del término, también denominada folk y nueva canción, que vendría a ser como cierta síntesis de las dos posturas anteriores y que, en cuanto a los intérpretes más basados en la tradición musical, supone una cierta selección: rechazo de aquello que estanca o puede retrotraer al pueblo y aceptación de lo mejor, de aquello que podría potenciarlo y dotarle de una conciencia. José Ramón Pardo, abogando por esa “vía del medio” entre la *vieja* y la *nueva canción* popular, lo explica así:

Los progresistas ven la evolución de la música. Para considerarla *folk* – aunque prefieren la expresión «canción popular» –, les basta con que el pueblo la haga suya y se identifique con la problemática del tema. Y esto sólo sucede cuando la canción habla de cosas del pueblo. No les importa que la música esté «recién fabricada» o que se base en un aire popular alterado por transformaciones. O que se haya suprimido una letra antigua, pero obsoleta, para introducir nuevos textos. ¿O es que los muertos de la Guerra Civil española son menos «populares» que los de la campaña de Filipinas.<sup>118</sup>

Además de esto, Pardo, a lo largo de su libro, defenderá que, además, esa canción tenga una fuerte carga de intenciones y significados políticos, una importante reivindicación de la lengua autóctona y el objetivo de normalizarla, junto a un afán por divulgar poetas de todo tipo.

Crear una canción popular no fue, en definitiva, fácil. Se dice que Elisa Serna, tras su etapa en La Trágala y de cara a la confección de nuevas canciones de carácter autóctono, para revalorizarlas frente a la existencia

---

lo expresaba hacia Pearl Jam. Véase Raquel Quílez: “José Menese: ‘Me han tentado con la fusión pero conmigo no ha podido nadie’”, en *El Mundo* (17-VIII-2010) [edición digital].

<sup>116</sup> J. L. Ortiz Nuevo, *Op. cit.*

<sup>117</sup> Ídem.

<sup>118</sup> J. R. Pardo, p. 5.

masiva de los estilos comerciales foráneos anglosajones, se decidió a hacer trabajo de campo, recorriendo Las Hurdes para recopilar canciones populares; su experiencia no sólo no fue fructífera, sino decepcionante, ya que descubrió que, siguiendo el método del investigador etnomusicólogo, al indagar a los lugareños por una canción que supieran, éstos, básicamente en su totalidad, le cantaban una de Manolo Escobar. En ese momento, Elisa Serna se dio cuenta de que el folklore, como tal, no servía para hacer una canción que ambicionase volverse en popular:

De ahí que resulte necesario, salvo en el caso de algunas canciones aisladas, reinventarse una nueva canción popular a partir de las raíces, sí, pero sin renunciar a cualquier tipo de elemento enriquecedor.<sup>119</sup>

Existía este verdadero problema: que para reivindicar una verdadera canción popular, enraizada en una «sensibilidad colectiva no mediatizada por la visión oficial» o hegemónica, en palabras de Antonio Gómez<sup>120</sup>, había que enfrentarse a todas esas mixtificaciones y problemas derivados de ellas: la primera, como decimos, conseguir desplazar aquella canción comercial pretendidamente popular en sus planteamientos; el otro problema era vencer el colonialismo musical: la mayoría de los cantautores de esta etapa se vieron un poco rodeados por las formas musicales imperantes: es decir, folklorismo, canción española y, finalmente, pop de imitación anglosajón (obviando ahora que hubo grupos muy buenos y originales), por no hablar de la canción veraniega y otros inventos puramente comerciales. Si bien es cierto que, en determinado momento (y observando cuestiones económicas sobre todas las cosas), el gobierno emitió leyes para proteger la música popular producida en España (que en muchos casos supuso la aceptación por parte de los artistas de contratos abusivos y de una carga de trabajo que, a veces, tuvo trágicas consecuencias), cuando comenzaron a mediados de los 60, el pop británico, la música de moda, se sobreexplotaba e imitaba abusivamente, cerrando las puertas a muchas músicas hechas en España con muy poco espíritu comercial, fueran en castellano o en otro idioma. Entre los músicos de izquierdas, y teniendo que evitar caer en un nacionalismo musical que no les convenía ni que iba con ellos (ya que era más propio de la “canción española”), se intentó reivindicar una música autóctona y hondamente popular<sup>121</sup>. En ese sentido, recurrir a las fuentes autóctonas podría ser una solución viable, pero no desde la interpretación folklorista, sino desarrollar una música original en base a esas melodías y formas tradicionales. Además de, como sostiene Domenec Font en su introducción al debate en torno a la música popular que moderó y publicó en *Triunfo*, esa potenciación de la música popular puede desencadenar poderosas formas reivindicativas y generar una cierta conciencia política:

La revitalización del folklore puede dinamizar, a mi juicio, formas auténticas de cultura popular, al tiempo que contribuir a desbloquear a

---

<sup>119</sup> Anécdota y declaraciones de Elisa Serna en López Barrios (1976), p. 28.

<sup>120</sup> “¿Es posible hoy el folklore?”, *op. cit.*, p. 29.

<sup>121</sup> No olvidemos lo dicho en la introducción: aunque el texto que vamos a reproducir es del año 76, la moda musical española de imitación británica seguía anclada en los estándares que se produjeron en su lugar de origen en los 63-65. Curiosamente, los cantautores que se fijaron en algún tipo de música anglosajona para realizar la suya, se fijaron en los productos más elaborados y artísticos que se estaban haciendo o se habían hecho en sus países de origen, frente a los grupos de pop que seguían estancados en estos estándares.



nivel ideológico unas categorías culturales y unos módulos estilísticos impuestos y generalmente mal asimilados. (...) <sup>122</sup>

En este debate, de maneras similares, pero matizándolo, se expresaban los participantes. Para José Antonio Labordeta, no se trataba tanto de actualizar, recuperar o revitalizar un folklore, de lo que ya se ocupaba Joaquín Díaz (a cuyo trabajo no parecía tener mucho afecto por entonces): sino hacer una canción popular actual, para lo cual puede ser muy beneficioso el folklore, pero obrando sobre él una cierta selección atendiendo a la actualidad de los temas: salvar algunas canciones, las músicas antiguas, pero no ciertos textos que no eran válidos para aquella actualidad, ya que se habían producido en una realidad social distinta. Julia León opinaba, en consonancia con su compañero, que se podía partir de un folklore para llegar a una canción popular, comprensible por la gente y «desalienante», aunque se tenga que partir de un estudio del folklore «siempre y cuando le hagas perder ese manoseo para turistas que la clase dominante le ha impuesto»; sobre todo, añade Labordeta, que entronque con las raíces populares, dependiendo del tipo de sociedad que sea: rural o urbana. Con todo esto, Ovidi Montllor, que confiesa haber desertado del campo comercial del pop anglosajón a la *chanson* francesa en los gustos de su juventud, encuentra como medio de combatir esa colonización musical, precisamente, el recurso a las bases musicales autóctonas, aunque, paradójicamente, para ello tengan que vencer los obstáculos económicos, culturales y políticos («problemas de censura») impuestos desde arriba.

Y, sin embargo, esa revitalización del folklore llegó a conseguirse; no es cuestión de volver a enumerar los casos ya expuestos, de artistas con diferentes perspectivas al respecto, pero lo cierto es que en muchas ocasiones, en este tipo de cantautores que desarrollaron composiciones originales basándose en las formas autóctonas tradicionales se consiguió ya no sólo la revitalización de ciertos folklores, sino también su actualización y, con ello, al cantar en ellas letras entroncadas tanto en la cotidianidad como en el tiempo histórico, dotar de cierto valor de uso a sus canciones:

Hay que enlazar con una tradición que quedó cortada con la guerra. Nos paramos en el «Carmela», con la excepción del intento de Chicho Fernández [sic], el del «Gallo rojo». La canción popular existió y hay que procurar que siga existiendo, hay que cultivarla. <sup>123</sup>

Y no mentía Elisa Serna en absoluto. Todos los que hemos escrito alguna vez sobre la canción de autor hemos caído en un error por desconocimiento: considerar que, en cierto sentido, los primeros cantautores en España partieron del cero absoluto, es decir, que no tuvieron unos inmediatos precedentes claros como sí hubo en Estados Unidos, Argentina, Uruguay y otros lugares; esto no es del todo cierto, y lo que les pasó fue algo similar a los escritores, sólo que más acentuado: la pérdida, como apunta Serna, de unos referentes por la ruptura violenta que supuso la guerra y la dictadura. En lo referente a la canción protesta, crítica, testimonial, etc., sólo contábamos con las canciones “de la guerra” (título genérico que también abarca canciones de la pre y de la posguerra), generalmente populares y la mayoría basadas en canciones folklóricas; algunos conocían las canciones que

---

<sup>122</sup> Domenec Font, *op. cit.*

<sup>123</sup> En J. A. Gaciño, “Elisa Serna, el dominio de la circunstancia”; *Triunfo* Núm. 455 (20-II-1971), p. 50.

compusieron, en colaboración, poetas y compositores republicanos antes y durante la guerra (“Las compañías de acero”, el “Himno a Thälmann”, etc.), que, junto al disco de García Lorca y La Argentinita, se configuraban como el más directo precedente de la canción de autor de los años 60. Sin embargo, a penas teníamos noticias, salvo en algunas figuras de la copla y el flamenco, como Angelillo, de lo que hacían antes de la guerra algunos cantantes profesionales, que hoy ya sólo están presentes en algunos estudiosos y gente muy curiosa: y es que en los años de la República fueron muchos los cantantes profesionales que interpretaron algún tipo de canción testimonial, crítica o protesta. En el estilo del cuplé y del cabaret, por ejemplo, Enriqueta Serrano saludaba el advenimiento del nuevo régimen político con “¡Viva la República!” o “Es mi Manuel”, chotis dedicado al presidente Azaña, de una manera similar a la barcelonesa Goyita, también con un chotis. Otra figura del cuplé barcelonés, Carmelita Aubert, actriz y cantante muy famosa por entonces, entonaba todo un canto de declaraciones en el tema “Comunista”; Paco Galleguitos, figura importante del cabaret catalán, cantaba una “Nochebuena republicana”; incluso una formación jazzística de Barcelona – aunque se piensa que el jazz entró en España en los años 50, y por la puerta de atrás–, la Orquesta Demon’s Jazz rendía un homenaje a los “héroes de Jaca”, a los capitanes Fermín Galán y Ángel García. En el terreno del folklore, el cantante de éxito aragonés, José Oto, interpretó unas “Jotas republicanas”. Aunque quizás fuera el flamenco el género más rico en este tipo de letras, ya que muchos de sus intérpretes pretendieron, según Gómez, «conjuguar esa creciente profesionalización del gremio con una nueva conciencia proletaria, dando lugar a la creación, en el seno de la Unión General de Trabajadores de un Sindicato de artistas flamencos que encabezaban el cantaor José Cepero y el guitarrista Luis Maravillas». Desde José Cepero, cantando unas “Tarantas por la plusvalía”, que muchos años más tarde recogerían Liberovici y Straniero, y cuya autoría llegó a ser adjudicada a Chicho Sánchez Ferlosio:

Los capataces de las minas  
van a hacer una romana,  
para pesar el dinero  
que roban a la semana  
del trabajo del obrero.<sup>124</sup>

... pasando por el Bizco Amate y sus coplas sobre la justicia, los “Cantes republicanos” de Manuel Vallejo, los “Fandangos republicanos” (también dedicados a Galán y Hernández) de El Niño de la Huerta..., hasta Ramón Perelló, conocido autor de temas como “La bien pagá”, “Mi jaca”, “Soy minero”, etc., pero que a finales de los años 30 rindió un homenaje a una de las personalidades más conocidas:

Buenaventura tu nombre,  
malaventura la tuya,  
que una bala traicionera  
te llevó a la sepultura...

Grandes, importantes e interesantes precedentes que los cantautores, por regla general, desconocían completamente (salvo, quizás, en el flamenco: el nombre de José Cepero, junto a la temática de sus canciones, todavía es recordado por Francisco Almazán en muchos de sus artículos de los años 60 y

<sup>124</sup> En S. Liberovici y M. Straniero, “Nº 26. Coplas”: variaciones sobre el tema.

70), y que, no obstante, llenan un vacío que existía respecto a la música popular antes de la guerra civil, a la vez que muestran que la canción de autor en España no partió de un cero absoluto, a pesar de que la mayoría desconociera la existencia de estas producciones<sup>125</sup>.

## Conclusiones e implicaciones

Tras este inciso, volvamos al asunto que nos ocupaba. Aunque la música popular es concebida, esencialmente, para la juventud, muchos de los cantautores deseaban que su obra trascendiera las determinaciones generacionales y sociales: deseaban que en sus canciones se vieran reflejados tanto «el obrero industrial» como «el estudiante»<sup>126</sup>, tanto las gentes que perdieron su historia en la guerra civil como las que deberán de reclamarla en aquel tiempo y, en ese sentido, el recurso al folklore posibilitó, junto al tono general del contenido de las letras, ese trascender las determinaciones generacionales. Tal como sostiene Elfidio Alonso, fundador y director de Los Sabandeños:

Son muchos años con la manta al hombro cargando las guitarras, el bombo y el timple por barrios, plazas, teatros o salas de fiesta, siempre con los ojos puestos en el destinatario, ya sea un obrero, un campesino o un señorito; siempre con la intención de llevarles *su* música, la canción popular o folklórica, para que se identifique con ella [...]; con el propósito de que esa canción se mantenga viva en los registros del cerebro de su receptor, para que luego él pueda gozar con ella, transmitirla a sus amigos o hijos; y, además, teniendo el convencimiento de que esa canción popular o folklórica cumple una función de *culturización* y de sano divertimento, no alienadora o embrutecedora.<sup>127</sup>

Algo que, en opinión de Fernando González Lucini, cumplió su cometido altamente:

Personalmente pienso que la contribución cultural más importante aportada por Los Sabandeños, a partir de los años sesenta, ha sido el desentrañar la capacidad reivindicativa y revolucionaria que puede tener el «canto popular» cuando, conectando con la tradición, se hace vivo en la conciencia y en el corazón del presente, es decir, cuando se trasciende, se interioriza y pasa a convertirse en elemento clave dentro del proceso de la toma de conciencia y recuperación –popular y sensitiva– de la propia historia y de la identidad perdida; toma de conciencia que renueva la confianza del pueblo en sí mismo y que se convierte en pórtico luminoso que abre horizontes renovados de esperanza y de lucha por la libertad.<sup>128</sup>

La música era reconocible por ese público, pero también las letras: se formaban a través de los versos, de las figuras retóricas, imágenes de poderosa evocación sobre ciertos sucesos, vivencias o sentimientos individuales que eran bien comprensibles por buena parte del público, convirtiéndose así en colectivos. Fue el caso de Manuel Gerena, entre otros,

---

<sup>125</sup> Véase la recopilación elaborada por Antonio Gómez, a quien debemos el descubrimiento, en su blog, [aplomez.blogspot.com.es/2014/09/canciones-republicanas-de-tiempos-de-la.html](http://aplomez.blogspot.com.es/2014/09/canciones-republicanas-de-tiempos-de-la.html)

<sup>126</sup> Paráfrasis de la canción de La Bullonera “Venimos simplemente a trabajar”, *op. cit.*

<sup>127</sup> En Claudin [Coord.], p. 15.

<sup>128</sup> González Lucini (1998), pp. 176-177.

en cuyas letras, fruto de sus propias experiencias, se quedaban identificados plenamente los andaluces, los emigrantes, los campesinos y los obreros:

En gran parte hay que llevar ese dolor a cuestras o en la genealogía para comprender todo lo que dice este cantar de Gerena. Sobre todo cuando lo escuchas en la geografía gris de una ciudad industrial, el punto final de la diáspora de buena parte de ese pueblo del que habla el cantor. Sentimientos elementales, lenguaje elemental en la escritura, ¡pero qué lenguaje tan rico cuando palabra, voz y tonada se aúnan para convertirse en otra cosa! Entonces, la tosca cultura literaria se ennoblece por una finísima, larga, lenta sabiduría de la voz antigua y la tonada, herramientas perfectas, delicadas, de la expresión de un pueblo. (...) Una cultura ha ido a ras de suelo; la otra, por las nubes, pero ambas con acreditados antepasados.<sup>129</sup>

«Feliz el artista que retorna en obra de arte lo que del pueblo ha recibido», sentencia Amancio Prada en la presentación de su disco *Caravel de caraveles*, y es verdad que, en gran parte, consistió en esto. El folklore se había revitalizado en la producción de estos artistas, bien con la selección y actualización de las canciones antiguas, o bien mediante la invención de uno nuevo. Para muchos de estos artistas era la gran ambición encontrar su hueco en la conciencia colectiva popular, enraizarse en esa sentimentalidad pura, no mediatizada, que siglos atrás había dado temas como “Los mozos de Monleón”, “Kaila kantuz” (“Canta la perdiz”) o “El quita y pon”. Precedentes había: el gran ejemplo de canción con autoría que queda ligada al cancionero popular mediante esos mecanismos que defiende Antonio Gramsci, es “Negra sombra”, un poema de Rosalía de Castro, al ser musicalizado por Juan Montes Capón; o que, fuera como fuera, tanto si De Castro las tomó del pueblo gallego como si fue el pueblo gallego el que las tomó de ella, muchas canciones de su folklore contienen sus famosos versos “Aires, airiños, aires da miña terra” o “Adiós ríos, adiós fontes...”, de una manera similar a como el pueblo andaluz hizo lo mismo con la obra de García Lorca. Si alguien consiguió, verdaderamente, aquello, ése fue Chicho Sánchez Ferlosio: fuera tal vez porque sus primeras canciones se publicaron bajo anonimato y se distribuyeron de maneras clandestinas (es decir, ilegales) o por el boca a boca; es muy posible que varias personas pensaran que muchas de las canciones que cantaba, aquellas de su autoría, eran viejas canciones que se remontaban a la guerra civil o a la revolución del año 34.

Por estos motivos, al analizar el fenómeno de Voces Ceibes, la revista comunista *Nova Galicia* hacía esta reflexión sobre a dónde debía de desembocar toda esa producción:

... la «Nova Canción Galega» tiene que ser asimilada, cantada, interpretada por el pueblo, tiene que devenir folklore ella misma! [sic] Tiene que encontrarse con el folklore tradicional en el pueblo mismo, en cualquier fiesta, en cualquier reunión familiar, en cualquier verbena. Y en la medida en que lo consiga, habrá triunfado.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Luis Dávila [Vázquez Montalbán]: “Manuel Gerena, el otro cante jondo”; *Triunfo* Núm. 484 (8-I-1972), pp. 36-37.

<sup>130</sup> Anónimo: “La Nova Canción Galega”; *Nova Galicia* “Revista de cultura y política” (Tercer Trimestre, 1969), p. 34.

Si se puede aducir que estos intentos respondían a cierta enajenación política, esta vez de izquierdas, aunque en ciertos casos pueda ser cierto (y, a fin de cuentas, igual de “grave” que si empleara cualquier otro estilo musical), cabe recordar lo que hemos visto más arriba: que también el pueblo utilizó sus propias canciones para exigir la justicia y la dignidad que les era debida, e incluso para hacer declaraciones políticas. A mediados y finales de los 70, las *jotas* de La Bullonera, las *valencianes* de Ovidi Montllor, las *murgas* de Carlos Cano o las *seguidillas* de Elisa Serna, servían a la gente para reivindicar la amnistía, la autonomía, los derechos de los trabajadores, la protección del medio-ambiente, etc. Como habíamos dicho, además de todo esto, el movimiento de Nueva Canción de los años 70 devolvió a la canción popular su potencial reivindicativo y, con ello, su dignidad perdida tras años de secuestro, de cursilerismo oficial envuelto en encajes y pololos. Pues, a parte de todo esto, que se corresponde a una dimensión más que política en el sentido usual, de reivindicación de unas clases proletarias y de su sentimentalidad, a veces rozando el homenaje a todas unas generaciones pasadas de campesinos y obreros, esta revitalización del folklore, al convertirse en reivindicación, tuvo una consecuencia que rayaría ya más en el marco estético: el de legitimar un folklore exhausto y menospreciado por la manipulación gubernamental y la sobreexplotación interesada. Por ejemplo, La Bullonera, dúo aragonés formado por Javier Maestre y Eduardo Paz, que empleó como vehículo musical a sus mensajes la tradición musical aragonesa, era valorado así por Álvaro Feito:

... las jotás recobran un nuevo brío en sus voces, y no parece sino que asistimos a un renacimiento absoluto del género cuando ellos las interpretan, haciendo olvidar todas las connotaciones peyorativas que el uso demasiado “folklórico” de ellas hicieron los Coros de la Sección Femenina y otros cantantes similares.<sup>131</sup>

Porque, efectivamente, la sobreexplotación a la que se vio sometida el folklore por intereses políticos y hasta económicos por parte del oficialismo obró algunas consecuencias hasta cierto punto nefastas, algunas de ellas ya las hemos examinado sobradamente. En primer lugar, lo desvirtuaron totalmente, desde nuestra concepción, al emplear el folklore como expresión de una visión del mundo oficial y hegemónica; por otra, y a consecuencia de la primera, que el folklore y sus intérpretes más o menos profesionales quedaron impregnados de un cierto halo reaccionario que provocaba bastante repugnancia entre una juventud (y hasta en personas maduras), produciéndose grandes injusticias en la consideración hacia algunos de ellos; y, por último, a consecuencia de las dos primeras, y advertimos que es una consecuencia que a día de hoy todavía perdura, un cierto rubor, una vergüenza, respecto al folklore regional, al estar considerado como arcaico, desfasado, cursi, etc. Mientras en los 60, Setze Jutges y Voces Ceibes rehuían del folklore, en Irlanda, por ejemplo, grupos como Planxty, Chieftains y Dubliners enarbolaban orgullosos sus músicas tradicionales, de la misma manera que se había hecho en Estados Unidos y en Latinoamérica, aunque ellos también tuvieran que bregar contra estilos e intérpretes populacheros (es decir, superficiales) o con puristas y chauvinistas diversos. En España el

---

<sup>131</sup> Álvaro Feito: “Nueva Trova Cubana y La Bullonera, en Madrid: la arena y la cal”; *Triunfo*, Núm. 773 (19-XI-1977), pp. 62-63.

folklore tenía por consideración ser una mezcla de reaccionarismo y de cursilería; recordemos el resultado decepcionante del intento de trabajo de campo que trató de llevar a cabo Elisa Serna: realmente, Serna, lejos de desistir de su empeño, fue de las cantautoras que más trató de elaborar una nueva canción popular enraizada en esa sentimentalidad colectiva, tratando de bordear tanto el nacional-folklorismo como el populacherismo, y enfrentándose a una sentimentalidad ajena impuesta desde los intereses comerciales de la industria del disco, fuera aquella de origen nacional o foráneo:

... Me encuentro con la enorme dificultad de intentar revitalizar un folklore que ha quedado desvirtuado por el trabajo realizado en la posguerra por «grupos de señoritas» y otros folkloristas burgueses que sólo han dado a la difusión, de una manera estereotipada y cursi, canciones festivas o religiosas, podando aquellos miles de canciones de contenido reivindicativo, picaresco, abrupto, pero que constituían la expresión real de lo que los pueblos del Estado español han vivido y cantado. A esto se añade el imperialismo cultural ejercido por las sucursales de las más importantes casas discográficas americanas o anglosajonas, instaladas en España, que han buscado al consumidor español y le han impuesto unas formas de expresión ajenas a él. Y luego la comercialización de la música nacional, que vende las canciones como si se tratara de detergentes.<sup>132</sup>

Sin embargo, los conjuntos e intérpretes que fueron surgiendo entre finales de los años 60 y toda la década de los 70, vinieron a retribuir la dignidad perdida de estas manifestaciones populares, y también el carácter rebelde inmanente en el folklore, y hasta redescubriendo, de una manera similar a como lo habían hecho artistas latinoamericanos, estadounidenses o irlandeses, una casi desconocida, totalmente encerrada e ignorada dimensión épica. Pero cuidado: es verdad que el nacional-folklorismo había empleado el folklore también con cierta pretensión épica, especialmente en algunas producciones cinematográficas ambientadas en la guerra de Independencia; por ejemplo, véanse algunas de las escenas finales de la película *Agustina de Aragón*: cuando, animados por la heroína zaragozana, los habitantes de la ciudad marchan a su defensa entonando la tradicional jota aragonesa. Pero no es ése exactamente el sentido que aquí entendemos por épico, aunque algunas producciones de carácter regionalista como *Los comuneros* (LP), *Quan el mal ve d'Almansa* (LP), *Cantata del mencey loco* (LP), “Os irmandiños” (adaptación de Miro Casabella sobre un tema popular) y hasta algunas inspiradas por el folklore de la guerra civil, puedan poseer ese sentido plenamente, aunque con matices; por épico no entendemos tanto el canto a las hazañas y vicisitudes de un pueblo o nación, o tal vez de héroes individuales, sino a esa otra épica que no es histórica, sino intrahistórica, concepto sobre el que volveremos más adelante y que se asienta en la Generación del 98, en el marxismo, en el anarquismo y en la concepción brechtiana del teatro y la sociedad, entre otras cosas.

Volviendo un poco a lo que decía Ismael Serrano, la canción de autor aprendió varias lecciones del folklore, especialmente en los aspectos formales y en el modo de hacer canciones, incluso entre aquellos autores que lo rechazaron en un principio o se desentendieron de él más o menos. En cuanto

---

<sup>132</sup> Almazán: “Elisa Serna, ‘Quejido’, un sonido mediterráneo”; *Triunfo* Núm. 588 (5-I-1974), pp. 45-46.

a algunos elementos formales, Luis Torrego Egidio, al examinar movimientos históricos de canción popular como el mester de juglaría, el mester de clerecía y, claro está, el folklore, sostiene:

Si nos lo proponemos, podemos encontrar algunos factores similares en la Canción de Autor: unión de condición musical y condición lingüística, primacía de la parte «literaria» sobre la musical –importa más la letra, el «mensaje», que la complejidad o elaboración musical–, difusión a sectores de la población más amplios que la denominada poesía culta, intención de expresar directa e intuitivamente el sentimiento, intensificación de los recursos rítmicos o auditivos (textos cortos, repetición de versos, acentuación de determinadas sílabas, alargamientos vocálicos, etc.) que favorecen la retención de la canción.<sup>133</sup>

En cuanto a las características que definen al género, los propios autores son los que las formulan. Si Antonio Gramsci opinaba que el folklore tenía que comprenderse como «un reflejo de las condiciones de la vida cultural del pueblo», a pesar de que algunas de esas concepciones aún se den, hayan cambiado o así lo parezcan<sup>134</sup>, Carlos Cano definía el papel de los cantantes populares de esta manera:

Fundamentalmente está encaminado en salvar los espacios vacíos que existen hoy en la canción popular, espacios que han venido condicionando las últimas cuatro décadas sobre todo. A mí no me interesa, salvo como referencia, utilizar hoy los mismos moldes hace cincuenta años para la canción. De ellos, me son válidos armonías y ritmos; respecto al contenido, parto de que la canción popular es un reflejo de la realidad viva y, en consecuencia, posee un sentido crítico ante la vida, sentido que respeta la libertad del oyente y logra que su conciencia por razonamiento y no por condicionamiento tome partido ante el contenido.<sup>135</sup>

Reflejo de la realidad, sentido crítico y, por tanto, respeto a la libertad del oyente: no se impone sobre su juicio o su gusto estético, como sí hace la canción comercial (y lo hace más de lo que en realidad creemos o sabemos), son los elementos que, entre casi todos, considera Carlos Cano que son los elementos esenciales de una canción que pretende ser popular, y no cabe ninguna duda de que Cano fue de los cantantes que consiguió ser popular tanto en este sentido como en los sentidos más vulgares del concepto “popular”: famoso, ampliamente distribuido y muy querido por su público.

Una de las características que hemos señalado bastante es la que expresa Adolfo Celdrán:

Es muy comprometido el término popular y muy ambiguo, infinitamente ambiguo. Si quieres, por una parte, los cantantes populares son Manolo Escobar y gente así. Eso es lo que canta el pueblo.

Pero también puedes decir: es que en el fondo no son populares, porque no van por el pueblo, sino que, en realidad, están actuando en contra del pueblo. Pero todo esto son disquisiciones, y yo creo que lo que hacen es liar a la gente y no vienen a cuento. Lo mejor es decir que cada uno hace

---

<sup>133</sup> Torrego Egidio, p. 82.

<sup>134</sup> Gramsci (1977), p. 330.

<sup>135</sup> En A. Burgos: “Carlos Cano, o la recuperación de la copla andaluza”, *Triunfo* Núm. 715 (9-X-1976), pp. 52-53.

lo que hace y que es honrado consigo mismo, y ya está. Y dejarse de historias de canción popular, canción «folk», o canción-compromiso, canción-texto...<sup>136</sup>

Tradicionalmente, el concepto de honestidad y autenticidad ha sido una de las marcas de identidad de la canción de autor; es decir, lo que han expresado en sus canciones fue, por norma general, reflexiones sobre el fruto de vivencias, experiencias u observaciones que coincidían totalmente con lo que pensaban y en la manera de expresarlo. Una característica que no sólo se da en torno al contenido, a su exposición y al modo de hacerlo, sino también respecto a otros factores como son la elaboración artística de la canción, su producción y su distribución, entre otras cosas; es una característica que este género comparte con otros como el rock, el folk y el jazz, y una diferencia importante respecto a la música comercial, en donde la exposición de los motivos suele ser fingida y se tiende a engatusar al público de varias maneras (indistinción de las canciones, exhaustiva repetición de los mismos motivos y temas, melodías y letras básicas y repetitivas en las que parece que los autores no se han molestado en esforzarse, etc., por no hablar de la producción y distribución): «... se concede una mayor importancia a la autenticidad, a la honestidad, al valor de verdad de una canción, que a la habilidad musical o a la técnica vocal»<sup>137</sup>.

El pensamiento del o de la cantautora quedaba expuesto tal cual, de manera clara, concisa y sincera (incluidas las canciones de tono irónico o sarcástico), de una manera similar a cómo se plasmaban en las canciones folklóricas más auténticas. Esto, dado el origen heterogéneo de los intérpretes y autores, tuvo que suponer un cierto acercamiento lo más pleno posible, sobre todo para cantantes procedentes de las clases medias, hacia el pueblo. Pero incluso entre los cantautores que se mantenían alejados, generalmente, de cualquier forma de folklore se puede rastrear alguna característica común:

... Con todo, es verdad que la reflexión última a la que puede llevarnos este descubrimiento resulta algo subversiva en la medida que choca con los conceptos preestablecidos que la “cultura hegemónica” nos impone: especialmente en lo tocante a lo que se entiende por arte, cultura o literatura y a la élite especial de creadores, intelectuales y artistas que –supuestamente– serían los únicos capaces de inventar tales cosas. Es decir, el descubrimiento de la cultura popular llevaría un componente de innovación y subversión –como ya apuntaba Gramsci–, porque nos revelaría que el arte y la cultura pueden funcionar –y de hecho funcionan– de otra manera, al margen e incluso en contra de lo que dictaminan quienes controlan el poder en cada momento.<sup>138</sup>

¿De qué está hablando Luis Díaz Viana? De que la cultura popular puede, y hasta debe, devenir en un tipo de confrontación cultural contra los poderes hegemónicos, las clases dominantes. Esto es la definición básica de una palabra que estaba muy “de moda” por los años 60 y 70: *contracultura*, esa contracultura con la que Pau Riba, enfrentándose a su vez a lo que llama *cultureta* (representada en lo musical por Setze Jutges y otros), trata de convertir en el principal vehículo, quizás más de confrontación, de

<sup>136</sup> En José Antonio Gaciño, “Adolfo Celdrán en solitario”; *Triunfo* Núm. 456 (27-II-1971), p. 63.

<sup>137</sup> Torrego Egido, p. 38.

<sup>138</sup> Juan Ignacio Pérez, *op. cit.*, p. 5.



reivindicación vital frente a la hegemonía<sup>139</sup>. Aunque Pau Riba interpretó en sus inicios algunas canciones del folklore catalán, junto a temas del folk estadounidense, acabó por realizar un tipo de canción más progresista musicalmente, y líricamente más abstracta. Por otro lado, Hilario Camacho, alrededor del tiempo en que hizo las siguientes declaraciones, ya había desertado de hacer el mismo tipo de canción que hacía en sus comienzos: también imbuido, como Riba, en cierto hippismo, Camacho abandonó la canción protesta al uso de sus comienzos y fue acercándose a planteamientos más progresistas en cuanto a música y, en cuanto a letra, a expresar un compromiso vital alejado de concepciones políticas en sentido vulgar (pero no apolítico realmente, al igual que Riba); en cualquier caso, rara vez (alguna excepción, como “Dolores, Dolores” o “Los cuatro luceros”, sobre un poema de José Batlló, en las que sí están presentes una cierta influencia de la canción folklórica) realizó Hilario Camacho algo que pudiera clasificarse como música enraizada en la tradición musical, como sí hacían muchos de sus excompañeros de Canción del Pueblo. Sin embargo, esto es lo que opinaba a mediados de los 70 sobre la música popular:

Es que yo no hago canción popular. Cada uno hace la música que siente, que le sale. (...) Yo no creo ni he creído nunca que haya un arte popular. La palabra «popular» me parece una palabra creada para engañar a la gente. No existe ni teatro, ni música, ni cultura popular. Puede que se cree un cierto arte populachero, como el de Manolo Escobar, por ejemplo, pero arte popular, no. Siempre existe un arte que es el establecido, y luego existe otro «underground», que no tiene por qué ser «pop», «in» o «beat», sino que es todo arte que se va creando por debajo. Ahora bien, ese arte «underground» muchas veces no es comprendido por todas las capas del pueblo.<sup>140</sup>

De la misma manera que Adolfo Celdrán, Hilario Camacho parece ser partidario de retirarse del concepto de “canción popular” para evitar la confluencia con otro tipo de cantantes y, quizás, viéndose incapaces de competir con una mixtificación tan extendida. Con Celdrán, como vemos, comparte la visión de la honestidad y la sinceridad; pero es especialmente su concepción de lo «underground», un sinónimo de *counter-culture*, aclarando que no tiene que ser necesariamente lo que se hacía en los países anglosajones, en oposición a la cultura oficial, lo que llama especialmente la atención, pues, como venimos sosteniendo, está definiendo una de las principales características definitorias de la cultura popular y del folklore: «lo que se va creando debajo» es una frase muy abierta a la interpretación, y puede llegar a ser entendido como *lo que se crea por debajo* de la cultura hegemónica, tanto por el pueblo como por los *hippies* o por cualquier otro conjunto cultural o sub-cultural. No obstante, para separarse casi totalmente de la concepción popular, sostiene que, las más de las veces, esa cultura subterránea no es comprendida por todas las capas del pueblo. Conviene recordar, con todo, que el cambio musical que padeció Hilario Camacho a principios de los 70 se debió a la primera crisis de identidad entre los cantautores: el desengañarse al haber puesto una excesiva confianza tanto en el poder de la canción como en las ganas de cambio del pueblo, de su papel

<sup>139</sup> Véase González Lucini (1998), p. 85.

<sup>140</sup> En J. A. Gaciño, “Hilario Camacho: la música como necesidad”; *Triunfo* Núm. 448 (2-I-1971), p. 41.

de cantor popular, de vocero del pueblo y de sus inquietudes. De ahí que, de la misma manera que los poetas sociales de los 50, Camacho, Riba, "Cachas" y otros y otras abordaran su papel de una manera diferente, sin por ello perder el compromiso: sencillamente, era un cambio de planteamiento.

Sin embargo, hay una característica definitoria del folklore que entra en contraposición con todo esto, y es la característica de "anonimato"; «pensamiento que, por ser de todos, parece no ser obra de nadie», dijo Antonio Machado y Álvarez sobre la poética popular y la copla<sup>141</sup>: el hipotético, pero necesario, autor-compositor de una tonada popular, con el paso del tiempo, queda diluido en su colectivo y en la época en la que éste existió. Esto, en principio, crea un conflicto conceptual con un estilo que suele denominarse como *canción de autor*: no deja de ser una paradoja que los creadores, en este sentido, aspiren a que su obra devenga en popular y, a la vez, se les reconozca su autoría. Así lo expresa el cantautor Carlos de Abuín:

La palabra autor explica con claridad que la canción-poema (o el poema-canción) tiene autoría, es decir, está firmada, y su creador, su compositor, desea —y subrayamos "desea"— que se conozca que es producto de su trabajo y de su técnica. Este énfasis en lo personal, en la individualidad del sujeto creador se opone con claridad a la tradición musical popular, que, anónima, pertenece a una cultura, a un colectivo humano concreto, que pasa de generación en generación como un patrimonio común sobre el que la colectividad tiene todos los derechos. La canción de autor implica siempre un punto de vista personal y cultivado, y en este sentido, se opone a toda aquella música cuya función es litúrgica, o sirve de acompañamiento a una danza o al teatro, o constituye un apoyo a un acto social como puede ser una boda o un entierro.<sup>142</sup>

Aunque bien puede ser una contradicción manifiesta, consideramos que no es así necesariamente. Recordemos que no es exactamente lo mismo folklore que cultura popular, aunque se relacionen y una de ellas esté integrada en la otra; pensamos que en el folklore sí prima el anonimato o la autoría colectiva, pero no necesariamente en la cultura popular; Antonio Gramsci había dejado ya establecido que la canción popular era la que, en principio ajena a él, el pueblo había aceptado como propia, y esta canción podía tener, por lo tanto, unos autores reconocidos. La ambición de muchos cantautores de que su obra (su obra, y no ellos o ellas en definitiva) llegara a trascender los circuitos comerciales y quedase integrada en la cultura popular más pura, se corresponde casi exactamente con la pretensión que muchos poetas tuvieron desde el siglo XIX, desde Bécquer y Rosalía de Castro, pasando por Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández, hasta Gabriel Celaya, Blas de Otero o Gloria Fuertes, de que su producción poética fuera reconocida por el pueblo como propia, aunque éste no tuviera muy claro quién escribió tal o cual verso; y el hecho es que se consiguió en muchos casos: los romances gitanos de Lorca, y hasta sus poemas neoyorquinos o sus *Seis poemas galegos*, los poemas de Hernández, tanto de la guerra como de la cárcel, junto a los poemas de Machado, los de Rosalía de Castro y muchos otros, han sido adoptados por el pueblo plenamente. Por lo menos hasta no hace mucho, no había un solo habitante de España que no supiera recitar de memoria los

---

<sup>141</sup> Machado y Álvarez, pp. 55-56.

<sup>142</sup> Carlos de Abuín, *op. cit.*

primeros versos de la “Canción del pirata” de Espronceda o el “A una nariz” de Francisco de Quevedo; y de una misma manera, muchos reconocen frases como “Longa noite de pedra”, “Nire aitareen etxea defendituko dut”, “Me queda la palabra”, “Diverses són les parles”, y un largo etcétera de poemas, aunque sean fragmentados, que han quedado registrados en la memoria colectiva de las gentes. Del mismo modo, muchas de las canciones de autor han permanecido en esa misma memoria, sean de la temática que sean: algunas, quizás, como “Canción para Pilar” de Víctor Manuel, o “Poco antes de que den las diez” de Joan Manuel Serrat, por su suficiente difusión comercial, además del innovador planteamiento sentimental. Pero otras han quedado bien grabadas por corresponderse con hechos, vivencias y sucesos bien identificables en la historia reciente: para la gente que vivió de una forma más directa aquellos tiempos, temas como “Al vent” o “A cántaros”, coreados en manifestaciones y encuentros, son canciones que no sólo les da una cierta añoranza de juventud, sino el recuerdo de un sentido de vivir y de luchar, unido a aquellas vivencias personales y colectivas que a veces pueden olvidarse. Otras canciones como “Al alba”, “La historia os arrincona”, “Gure lagunei”, “Amador e Daniel” o “Camapandes a morts” se vinculan a terribles sucesos ocurridos durante la dictadura o la transición, y han quedado como testimonio de aquellos días. Es aquí donde encontramos otra característica del folklóre y la cultura popular que posee la canción de autor en gran grado: el sentido colectivo, que tanto se relaciona con el anonimato a menudo. Y quizás sea éste el sentido más folklórico de la canción de autor: el ser vehículo de sentimientos, pensamientos y vivencias colectivas, y de momentos históricos por varios mecanismos que Luis Torrego Egido desentrañó, siguiendo a Alejandro Sanvicens en su obra *Condiciones sociopolíticas de la canción*, quien a su vez se basaba en Charles Cooley; aunque él no las relaciona exactamente con el folklóre o la cultura popular, ni siquiera con la canción de autor en concreto, sino con el género artístico de la canción en general, no cabe duda de que estas categorías, aunque no se consideraran propias de la cultura popular, al menos sí contribuyen a la popularización de las canciones: a su integración por parte del pueblo. Estas características son *expresividad, permanencia, difusión y rapidez*.

La **expresividad** se refiere a la amplitud y diversidad de manifestaciones de pensamientos y sentimientos; para Torrego Egido, frente a la canción de consumo o comercial, la canción de autor, posee una extraordinaria variedad de sentimientos y pensamientos expresados, algo muy difícil de encontrar en otras manifestaciones líricas; incluso, añadimos, se llegan a mezclar motivos (generalmente, pensamiento político y sentimiento amoroso, pero también pensamiento existencial y sentimiento amoroso, o pensamiento existencial y pensamiento político, etc.).

La **permanencia** tiene un doble sentido: uno material, que se refiere al soporte en el que se efectúa su registro para posterior difusión (la grabación fonográfica, el disco, el casete...), y la otra, más abstracta, que se refiere a la memoria o a la imaginación. «Hoy (...) forman parte, sin ningún género de dudas, de la personalidad cultural y sentimental de la generación que vivió la época de la transición», dice Torrego, que añade que esas canciones adquieren significaciones especiales, al estar atadas a algún tipo de vivencia fuerte: el *poder evocador de la canción* «que se ve aumentado en determinados momentos, sobre todo cuando se suceden hechos sociales y

políticos de gran relevancia. Es el caso de los últimos años de la dictadura franquista y el inicio de la transición democrática». En este sentido, hay un cierto paralelismo entre aquellas canciones que, de manera directa o indirecta, explícita o implícitamente, trataron sobre algún suceso concreto o aspectos de la vida cotidiana, o incluso sobre individuos concretos, con aquellos romances del folklore castellano, canciones de ciego, etc., que narraban la historia en general o sucesos concretos, como ya hemos declarado.

La **difusión** consiste en que es capaz de llegar a colectivos y clases muy diversas; algo que desde el principio hemos venido defendiendo: que la canción de autor consiguió tener uno de los públicos más amplios, sobre todo por el esfuerzo de sus autores, quienes desde el primer momento (aunque hubo estrepitosos fracasos al comienzo) se preocuparon de que fuera una canción que llegase a todo aquel al que le pudiera atraer y se pudiera ver reflejado en ella, a menudo con auténticos sacrificios económicos, corriendo por su cuenta y riesgo los recitales benéficos celebrados en diversos sitios y por varias asociaciones, dirigiéndose a un público que, por diversas circunstancias (desde su incapacidad económica hasta la obstaculización producida por el mismo régimen), tenía muchas dificultades de acceder al trabajo de estos intérpretes.

La **rapidez** fue definida por Charles Horton Cooley como la capacidad de las canciones de superar las barreras naturales que rodean su lugar de nacimiento; la reproducción técnica habría facilitado esta característica, ya que una canción grabada, por ejemplo, en Vietnam, puede ser escuchada relativamente en el acto en Praga mediante la grabación o la radiodifusión. Sin embargo, Torrego reinterpreta esta característica como el estar al tanto de los acontecimientos diarios, como:

... la capacidad de adaptarse a los acontecimientos y a los cambios sociales que se vayan produciendo. La Canción de Autor (...) vive los hechos y las situaciones sociales. La Canción de Autor está profundamente inserta en la vida de nuestra sociedad. De hecho, numerosos títulos de las canciones hacen referencia a determinados acontecimientos sociales o políticos.<sup>143</sup>

La canción de autor, por tanto, no es folklore, aunque aspira a ser canción popular en el sentido que hemos definido aquí. Sin embargo, del folklore aprendió muchas cosas que aquí hemos expuesto: tomó una gran cantidad de sus características y mostró que ésta era la verdadera manera, al modo de tradicional, de hacer canciones que perduren en la memoria de un pueblo. Cuando a día de hoy, jóvenes cuyos padres eran entonces niños y niñas, corean en manifestaciones temas ya atemporales –por desgracia, aunque por suerte– como “A galopar” o el “Canto a la libertad”, es casi inevitable pensar en cómo sus bisabuelos cantaban canciones que se las habían aprendido cantar a sus propios abuelos.

---

<sup>143</sup> Torrego Egido, pp. 89-95.

## ***Herencia ética: literaria y política***

*... Caminos son  
abiertos por su fuerte voz  
lanzada contra cierzo y sol  
y contra tantos siglos de dolor.*

Labordeta, "El poeta"

*¿Por qué están haciendo llorar al poeta?  
¿Por qué estáis haciendo llorar al poeta?  
¡Yo lo sé!*

Bloque, "El llanto del poeta"

Las otras dos grandes herencias en la canción de autor fueron la literaria, o poética, y el pensamiento político.

La herencia poética se refiere, especialmente, a la influencia que sobre ellos tuvieron, sobre todo, determinados poetas, plasmado principalmente de dos maneras: mediante la musicalización de sus poemas o la elaboración de sus propias letras, respondiendo a esas influencias. Pero también no sólo sobre la manera de escribir las letras, sino sobre la música: en muchos de los casos, el afán popularizador de la canción de autor tuvo más influencias, realmente, de las poéticas de Antonio Machado, Miguel Hernández, García Lorca o Rafael Alberti, que del folklore en sí.

La herencia política se refiere, sobre todo, a cómo se plasman ciertas ideologías en la canción de autor, sin que esto signifique abrazar el *panfletismo* por sistema. Gran parte de los cantautores militaban o simpatizaban con diversos partidos marxistas y socialistas; de ellos, el PCE es el que reúne la mayor parte de afiliados y simpatizantes, por las mismas razones que por las que militaba o simpatizaba buena parte de la población: porque era el partido que más actividad tenía, y además cultural, casi desde el final de la guerra. Otra buena parte, nada desdeñable, militaba o simpatizaba con algún tipo de partido genéricamente regionalista de tendencia socialista (por regla general, se tendía a despreciar a los partidos nacionalistas burgueses y conservadores, como el PNV, la antigua Lliga, la futura CiU, etc., aunque más o menos alguno los apoyara en cuanto a detenciones y durante la transición); hay un número pequeño, pero significativo, que milita en el cristianismo de base (Ricardo Cantalapiedra, Ismael, Juan Antonio Espinosa o el propio Benedicto, que acabará militando en el Partido Comunista de Galicia), sin que sus canciones sean menos combativas que el resto; y un buen número de cantautores no afiliados a ningún partido, o incluso anarquistas, que, sin embargo, estuvo dispuesto a ayudar a cualquier formación política o sindicato que reivindicara y defendiera las ideas de libertad, democracia, los derechos humanos y los derechos laborales desde perspectivas progresistas. Sin embargo, como apuntábamos al comienzo, la forma más novedosa que tomó esta herencia política fue más en la forma de conciencia histórica, en lo que se daría en llamar *memoria histórica*: es decir, el homenaje a todos aquellos que lucharon desde el año 36 (o antes) hasta sus días contra el fascismo en España, o a las víctimas de éste.

En definitiva, si la herencia musical del folklore y la música popular dio una forma de hacer, interpretar y entender la música, la herencia literaria confirió unas influencias sobre las letras, y el legado político y social otorgó a

su obra un mensaje en el que muchos se vieron reflejados y, a veces, se llegó a aprender historia.

## La herencia ética: la influencia literaria

*Es posible que nuevas situaciones arrastren otra vez la poesía hacia posturas esteticistas, pero, en mayor o menor número, nunca faltarán voces solidarizadas con los humildes, compañeras del dolor, alzadas a la injusticia.*

Leopoldo de Luis

Dadas las singularidades de este género musical, en ocasiones hay que marcar su ascendencia genealógica a través de la literatura más que de la música, por lo menos a nivel genérico (y hay que tener presente que, en la mayoría de los casos, fue la influencia más genéricamente autóctona). La expresión literaria, o incluso una forma literaria de expresarse, es lo que tienen en común autores-intérpretes tan dispares como pueden ser Oskorri, Carlos Cano y Pau Riba. Pero, a parte de una forma de escribir letras de canciones, lo que trascendió de los movimientos literarios antecesores fue, sobre todo, la dimensión ética –que los distinguió a su vez–, cierto lenguaje y cierta simbología.

Aquellos escritores que en los años 30 decidieron que la preocupación por la sociedad, la empatía hacia los más desfavorecidos, la lucha contra el fascismo y la injusticia, la toma de conciencia ética, etc., aquellos que iniciaron una literatura comprometida, reconocían que ellos no hacían otra cosa más que seguir una tradición, a veces más o menos soterrada en la tradición literaria universal, y que había caracterizado a los autores más universales: la preocupación por el hombre y su universo. El escritor alemán Heinrich Mann aseguraba que los escritores comprometidos eran los herederos de una gran y extensa tradición que el fascismo pretendía destruir<sup>144</sup>, y el literato ruso Fiodor Panfiorov defendía que, aunque los antiguos escritores no supieron desentrañar la problemática de la lucha de clases, el nexo de unión con el pasado era la dimensión humanística y la empatía:

La historia cultural de la humanidad en general y la historia de la literatura en particular se han desarrollado –así al menos les pareció siempre a los creadores de cultura y a los escritores– bajo el signo del humanismo y de la «justicia social», y los mejores ideales de los máximos representantes de la literatura estuvieron impregnados indudablemente por el ideario del humanismo. (...) <sup>145</sup>

Una tradición que se encontraba más o menos explícita a lo largo de la literatura occidental desde los días de la Antigüedad, en los literatos griegos y latinos. Y mientras que Julien Benda se afanaba en explicar, de una manera algo platónica, que el verdadero intelectual se mueve por la defensa de la justicia, la igualdad y los derechos humanos<sup>146</sup>, para otros, sin embargo, era una contracorriente que arrancaba desde esos días, pero que corría paralela y subterránea a lo largo de la historia, y a veces llega a ser la conducta

---

<sup>144</sup> Aznar Soler I, p. 384.

<sup>145</sup> “El realismo socialista”; *Ibíd.*, p. 160.

<sup>146</sup> Julien Benda, *op. cit.*, pp. 113-121. Su obra *La traición de los intelectuales* gira en torno a la defensa de esos valores en los intelectuales (ver Bibliografía).

dominante: una reivindicación del hombre a través de la visión materialista de la realidad, es decir de sus necesidades más que de sus ideales. Paul Nizan, por ejemplo, contraponía a la línea platónica, de la que descende la tradición cultural occidental que tanto defendía Benda, la del sofista Calicles (reivindicado por Nietzsche), que hablaba de “los hijos de la tierra”, en contraposición al mundo ideal de Platón, en el diálogo *El Sofista*, «Que tratan de atraer a la tierra todo lo que pertenece al cielo y a lo invisible, y de estrechar rocas y robles con el solo abrazo de la mano»:

En todos los niveles de la historia hallaríamos las huellas de una protesta por el hombre total, siempre ahogada, porque toda protesta en nombre del hombre total conduce a una acusación del mundo tal como es. La encontraríamos en Rabelais, en Spinoza, en Diderot. Florecerá con Marx. Dejará de ser asfixiada. Los hombres querrán que la mitología humanista se haga realidad; retomarán todas las promesas, pero las cumplirán.<sup>147</sup>

Y Henri Barbusse, partiendo de la premisa:

Y además, sabemos que siempre ha habido entre los artistas de ese arte íntegro que es la literatura, una constante tradición de oposición y de revuelta contra el orden de cosas establecido.

Enfrenta contra Virgilio al más materialista, y por tanto más preocupado por las «desdichas humanas», Lucrecio, al tiempo que cita ejemplos históricos de literatos que se opusieron con fuerza a las injusticias, como La Boétie, «que dijo a los hombres arrodillados que debían levantarse para ser más grandes», los Enciclopedistas y algunas incursiones del romanticismo y el naturalismo. No obstante, Barbusse declara que esa defensa a ultranza del hombre y sus derechos no fueron más que casos aislados:

Sí. Pero esta noble y valerosa tradición, a la que raramente han faltado campeones y que siguió siempre a ciertas crisis sociales, no ha sido ni general, ni sistemática. Y no fue, a través de los siglos, sino un cortejo de personas aisladas. Ello se debe, en gran manera, en lo que respecta a los tiempos modernos y contemporáneos, a la confusión y a la mediocridad intelectual del humanismo clásico y del espíritu burgués, en el cual hemos sido formados nosotros, los sometidos a la dominación de la burguesía capitalista, heredera de la Revolución Francesa. (...) <sup>148</sup>

También Peter Weiss, ante la visión de los frescos de Arezzo, reflexionaba sobre cómo los artistas, a lo largo de los siglos, habían expresado las contradicciones propias de su tiempo en sus respectivas obras, constituyéndolas en un testimonio de la desigualdad y en una denuncia contra ésta:

... Una vez que se había puesto al descubierto el orden condicionado históricamente, las relaciones de magnitud de una determinada época, salía a nuestro encuentro una imagen duradera de la realidad, y era posible establecer hasta qué punto el artista había preparado la evolución y qué actitud había adoptado frente a la opresión soportada siglo tras siglo. (...) <sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Paul Nizan, *op. cit.*, p. 275.

<sup>148</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p. 294.

<sup>149</sup> Weiss, pp. 110-111.

Fuera como fuese, todos acordaban en que esa corriente va alcanzando sus comienzos de concienciación en el siglo XIX, en autores como Victor Hugo, Dostoievski, Sue, Dickens, Tolstoi, etc., autores que, aun procediendo de familias burguesas, habían criticado la sociedad de su tiempo y de sus países y defendieron a las capas más desfavorecidas de estas sociedades, hasta el punto que *humillados y ofendidos* o *miserables* eran casi palabras clave para referirse a una forma empática, testimonial y realista de escribir. Al parecer del poeta Leopoldo de Luis, en la introducción a su antología, hay temas universales que vienen repitiéndose desde siempre; lo único que varía son las condiciones, sean políticas, sociales, económicas o todas a la vez. Resulta casi descorazonador comprobar que Lázaro de Tormes, los miserables de Victor Hugo, los humillados y ofendidos de Dostoevsky y los chabolistas de Luis Martín Santos son, con matices, los mismos personajes pero con distintas variables o circunstancias espacio-temporales:

Unos cuantos, no muchos, los temas vienen repitiéndose desde siglos, porque parece que, en las cuevas de Altamira o en los «sputniks» hacia la Luna, los hombres tienen una común necesidad de poesía, una necesidad común de expresar sentimientos. Ahora bien, si los temas son caminos pisados miles y miles de veces y en ellos pisarán legiones, la fuerza con que se hunde el talón de cada cual, el golpe de sangre que cada corazón envía al propio pie en la pisada, son únicos. Y como también cambian los medios de vida y la condición social del caminante, los temas son tratados de manera distinta.<sup>150</sup>

Y sigue

El tema del común destino humano tampoco es nuevo, sino que aparece en la poesía de todos los tiempos y alienta en los más grandes poemas. Pero reviste hoy singulares caracteres de intensidad y de extensión, cobrando un matiz de preocupación social que ha adjetivado una amplia zona de la poesía contemporánea. No le faltan –claro– los antecedentes. Siempre que se ha impuesto la opresión –y han sido muchas veces–, siempre que se ha ejercido un poder tiránico e injusto sobre los pueblos, la voz de los poetas ha sonado rebelde.<sup>151</sup>

Para muchos escritores españoles, este, en terminología marxista, “hilo rojo” en la literatura, era más que palpable en toda la literatura española; Corpus Barga defendía que, de todas las literaturas universales, era la española aquella en la que primaba una versión materialista de la vida y de la sociedad, en donde la satisfacción de las necesidades básicas era lo primero. Así definía Bargas obras como *El Quijote* o la novela picaresca, verdadera precursora de la novela social, en donde la lucha por la vida se hacía más que patente. El propio Unamuno lo había declarado también así:

El arte ha de ser por fuerza más castizo que la ciencia, pero hay un arte eterno y universal, un arte *clásico*, un arte sobrio en color local y temporal, un arte que sobrevivirá al olvido de los costumbristas todos. Es un arte que toma el *ahora* y el *aquí* como puntos de apoyo, cual Anteo la tierra para recobrar a su contacto fuerzas: es un arte que intensifica lo general con la sobriedad y vida de lo individual, que hace que el verbo se haga carne y

---

<sup>150</sup> De Luis, p. 181.

<sup>151</sup> *Ibíd.*, p. 182.



habe entre nosotros. (...)A ese arte eterno pertenece nuestro Cervantes, que en el sublime final de su *Don Quijote* señala a nuestra España, a la de hoy, el camino de su regeneración en Alonso Quijano el Bueno; a ése pertenece, porque de puro español llegó a una como renuncia de su españolismo, llegó al espíritu universal, al *hombre* que duerme dentro de todos nosotros. Y es que el fruto de toda sumersión hecha con pureza de espíritu en la tradición, de todo examen de conciencia, es, cuando la gracia humana nos toca, arrancarnos a nosotros mismos, despojarnos de la carne individualmente, lanzarnos de la patria chica a la humanidad.<sup>152</sup>

Pero también descubría que buena parte de la producción literaria del renacimiento y del barroco español habían servido de combustible moral en algunas revoluciones; Bargas supo, a través de colegas rusos como Meyerhold, de la enorme influencia que ejercía sobre los escritores rusos la literatura española, y el teatro en particular<sup>153</sup>; algo que ratificaría el hispanista ruso Fedor Kelyin, quien en el II Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en España en plena guerra civil, habló del impacto que la literatura clásica española había tenido sobre los escritores revolucionarios, muy especialmente el teatro de Lope de Vega y Calderón de la Barca, y que la obra de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, tenía tal carga de motivos, significaciones e implicaciones, que el zar llegó a prohibirla, y que años después, durante la guerra civil que sobrevino tras la revolución, mientras los generales blancos sitiaban Kiev, los soldados del Ejército Rojo terminaban cada representación de esta obra alzándose puño en alto cantando “La Internacional”<sup>154</sup>.

Han sido, como decía Henri Barbusse, destellos individuales, a veces más o menos aislados, a lo largo de ese “hilo rojo” detectable desde nuestros días hasta la Antigüedad; para autores como el poeta Carlos Sahagún, por debajo de esa diversidad que constituye la preocupación social a lo largo de la literatura, lo que subyace es el término más estricto de “revolución”:

El término «social» ha servido para designar cosas muy distintas, según las diferentes etapas históricas por las que ha atravesado la sociedad. Sin embargo, por debajo de su diversidad, algo tienen en común todas estas concepciones, y es su base revolucionaria. Poesía social es aquella que se propone una transformación del mundo o, cuando menos, de las estructuras de la sociedad en que esa poesía nace. La poesía social es virtualmente mayoritaria, dado el alcance de su contenido. Tiene un carácter crítico evidente, en cuanto nos presenta una situación a todas luces injusta y pretende su rebasamiento. Y tiene, sobre todo, un hondo contenido moral, en cuanto el planteamiento que hace de los hechos sirve sin duda para la conducta.<sup>155</sup>

En definitiva, una historia larga la de la presencia de la preocupación social en la literatura española, arrancando incluso desde la Edad Media, cuando autores como el Arcipreste de Hita o Pero López de Ayala, entre otros, amonestaban moralmente la falta de virtud en las castas dirigentes, y tanto autores cultos, como Jorge Manrique, como populares, insistían en la idea de

---

<sup>152</sup> Unamuno, pp. 60-61.

<sup>153</sup> Corpus Barga: “Política y literatura”; Aznar Soler II, pp. 614 y 618.

<sup>154</sup> En Aznar Soler y L. M. Schneider III, pp. 164-165.

<sup>155</sup> Carlos Sahagún: “Poesía social”; De Luis, pp. 527-528.

la muerte igualadora; un afán moral que, si bien queda enterrado en el renacimiento con el magisterio de Garcilaso de la Vega, unido a la unificación política de los reinos de España llevada a cabo por los reyes Católicos, cuando los poetas quedan recluidos en los palacios cantando al amor y a la belleza del mundo, resurge con fuerza con autores como Lope de Vega y Lope de Rueda, con el tema de la honra en el teatro, Cervantes, Quevedo, etcétera. Seguirían más ejemplos, como el moralismo de los autores barrocos e ilustrados como Baltasar Gracián o Leandro Fernández de Moratín; la poesía civil del siglo XIX, con Espronceda y Gaspar Melchor de Jovellanos; el realismo de Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas “Clarín” y Blasco Ibáñez, etc. Con estas razones, y abundando en el concepto unamuniano de “tradición”, se expresaban durante las últimas jornadas valencianas del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura los literatos que redactaron ese manifiesto nacido en la guerra que era la *Ponencia colectiva*:

Queremos aprovecharnos de todo cuanto en el mundo ha sido creado con esfuerzo y clara conciencia, para, esforzadamente, enriquecer, siquiera sea con un solo verso, con una sola pincelada, con una sola idea que en nuestro convivir logremos, esa claridad creciente del hombre.<sup>156</sup>

Autores, todos ellos, centrados, con todas las diferencias de estilo y estética, en temas universales como el humanismo, la crítica a la sociedad, la denuncia de las injusticias y los abusos de poder. Una historia demasiado larga, como decimos, como para detallarla aquí, por lo que es necesario centrarnos en poéticas sociales más recientes. Sin embargo, no se puede pasar por alto que, tal como decimos al principio, en muchas ocasiones estas creaciones clásicas supusieron el único alimento para una juventud inconformista que, contra la losa cultural que el franquismo había impuesto, se regocijaba en las críticas que aquellos autores permitidos, y aun promocionados, hacían hacia la sociedad de su época, y las encontraban actuales (ya no sólo por el panorama de regresión moral y política del régimen, ya que éste se declaraba con orgullo sucesor y continuador de aquel imperio), tanto que, muchas veces, obras como *Fuenteovejuna*, los poemas de Góngora y Quevedo, o el “Enxiemplo de la propiedat que el dinero ha” de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, se les parecía como lo más revolucionario que podían haber leído nunca. De ahí que la actualización de poemas clásicos de Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, el Arcipreste de Hita y otros, efectuada por Paco Ibáñez, tuviera tan buena acogida y no pareciera, en absoluto, algo extremadamente académico o fríamente intelectual. Por caminos similares, con otras literaturas actuarían otros como Raimon, con textos de Ausiàs March como “Elogi dels diners” (verdadero hermano gemelo valenciano del célebre poema del Arcipreste), Miro Casabella con las *Cantigas de escarnio e maldizer* del rey Alfonso X, u Oskorri con los versos moralizantes de Bernat Dechepare.

Con todo, las influencias más inmediatas para los cantautores de los años 60 y 70 estarían en la poesía social que arrancó desde la posguerra hasta aquellos años, que traía ecos de aquella otra de más difícil acceso, pero que también influyó en quien pudo tener acceso a ella, de los poetas

---

<sup>156</sup> A. Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, A. Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, J. Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya (leído por Arturo Serrano Plaja): “Ponencia colectiva”; en Aznar Soler y L. M. Schneider III, p. 193.

republicanos de los años 30, a veces gracias a que muchos de estos poetas, tales como Leopoldo de Luis, Salvador Espriu, Ramón de Garciasol, José Hierro o Gabriel Celaya, vivieron también aquella época.

Como suele decirse, los años 30 marcan un hito en la literatura española, en el que la conciencia social y la toma de posición moral se hacen patentes en literatura en medio de la lucha de clase, las revueltas campesinas, los movimientos obreros, el auge del fascismo europeo y la guerra civil. A su vez, las generaciones literarias que confluyeron en la poesía social de la década de los 30 eran deudoras de algunos autores de la Generación del 98: Miguel de Unamuno ya había dejado sentenciado que el intelectual debía liderar la sociedad, al tiempo que ser crítico con ella, y había acentuado el concepto de intrahistoria y la importancia de las masas populares; Ramón del Valle-Inclán había ridiculizado en sus esperpentos a la sociedad monárquica y burguesa, mostrado simpatías por el movimiento anarquista, atacado el tradicionalismo y hasta denunciado la polémica “ley de fugas”; y, por su parte, Antonio Machado había reivindicado la dimensión popular en su poética, a la vez que escribía textos que defendían la superioridad ética, e incluso estética, de lo popular, y pregonando una nueva sensibilidad. Tres autores, por lo menos, que tuvieron en común dos cosas básicas y fundamentales para la futura poesía social: la reivindicación del pueblo y de lo popular, y la crítica hacia la sociedad desde supuestos más o menos morales. Autores que, hacia los años 30, una generación poética, desertando de vanguardias deshumanizadoras, volverían a acudir a ellos en busca de motivos.

Tanto los sucesos internacionales, como la I Guerra Mundial y la Revolución rusa, como los sucesos nacionales, tales como las guerras coloniales, el movimiento obrero, la dictadura de Primo de Rivera y el Desastre de Annual, que fue su “propio 98” en expresión de Víctor Fuentes, propiciaron los motivos a una generación literaria que ya se definía a finales de los años 20 por su compromiso social y su oposición frontal al belicismo y al colonialismo; inspirados por el grupo *Clarté*, fundado por el escritor francés Henri Barbusse, que es «el primero en abolir el elitismo en la cultura y en afirmar que el intelectual se inscribe en el proletariado»<sup>157</sup>, fundaron la revista *Posguerra*, a través de la cual, y de la editorial fundada en ella, difundieron todo tipo de literatura “obrerista”, con especial atención a la literatura bolchevique y a los clásicos rusos. Contaron con nombres como Antonio Sánchez Barbudo, Ramón J. Sender, Balbontín e incluso el “héroe de Jaca”, el capitán Fermín Galán, autor de una importante novela anti-belicista y anti-colonialista: *La barbarie organizada*, obra de ficción en la que critica los sucesos y motivos de la guerra en Marruecos.

Ésta, que Víctor Fuentes llama (más acertadamente que otros críticos que suministraron tal título a la ligera y gratuitamente a grupos minoritarios e intrascendentes) “la otra generación del 27”, en su rechazo de las vanguardias deshumanizadoras y en su apuesta por la unión entre creación literaria, incluso lo más vanguardista, con el compromiso político y social, a menudo criticó a la Generación del 27 en sus comienzos, si bien recibieron de buen grado las “conversiones” de algunos de sus miembros más destacados: el *Poeta en la calle* de Rafael Alberti, al tiempo que se afiliaba al Partido Comunista; el neopopulismo de Federico García Lorca, que al tiempo le alejaba de los

---

<sup>157</sup> Fuentes, p. 52.

elementos más vanguardistas de la época; o la nueva poesía de Vicente Aleixandre, futuro padrino literario de la joven poesía social de los años 40 y 50; o incluso el poema anticolonialista de Antonio Oliver “África” o “Hermana de color”, escrito en 1933. Empezaba a ocurrir aquello que proféticamente Antonio Machado había anunciado a Miguel de Unamuno por carta:

... Pero en el fondo de esta gran miseria [*se refiere a las rivalidades en el panorama literario madrileño*] hay algo que nos llevará a todos a unificar nuestros esfuerzos hacia un ideal que está más alto que nuestra vanidad. No cabe duda.<sup>158</sup>

Se suele decir que la guerra civil, con su unidad de motivos y finalidades, aunó a varias generaciones de escritores: las generaciones del 98, del 14 y del 27, junto a algunos que a veces han sido incluidos en la llamada Generación del 36 (Miguel Hernández y León Felipe), con miembros de la “otra generación del 27” y junto a poetas en las lenguas catalana, vasca y gallega, ya fueran de inspiración socialista o bien nacionalista. Sin embargo, ya antes se habían unido bajo unos mismos motivos, coincidiendo con el llamado *bienio negro*, los dos años en los que la República estuvo regida por los partidos de derecha y con lo que más tuvo de importante: la Revolución asturiana y la posterior represión que el gobierno desencadenó sobre los movimientos obreros en general y sobre la minería asturiana en particular. Muchos poetas son los que consideran que los sucesos de 1934 fueron el desencadenante definitivo para que se implicaran más en la sociedad de su tiempo y, contrario a lo que podría pensarse, se produjo un extraordinario estallido de producción poética:

... Es como si los poetas con su lienzo balsámico quisieran ahuyentar la tragedia que se venía encima y que el público que acudía a sus libros también buscara lo mismo. (...) <sup>159</sup>

Los sucesos sociales contribuyeron, no realmente a empobrecer la poesía, sino a todo lo contrario: a fertilizarla con nuevos motivos que la renovaron. Poetas como Miguel Hernández comenzaron a dejar las concepciones más abstractas y el solipsismo vanguardista para hacer una poesía más arraigada en la sociedad. No era muy de extrañar, ya que en el transcurso de esas jornadas los intelectuales también tuvieron su protagonismo: el asesinato del periodista Luis de Sirval por torturas en comisaría, durante la represión de la revuelta asturiana; el encarcelamiento de otro periodista, Antonio Espina, por parte del gobierno, respondiendo a una denuncia del gobierno alemán ante un artículo suyo en el que se “difamaba” a Hitler; la orden de captura contra Rafael Dieste por su izquierdismo al estallar la revolución asturiana<sup>160</sup>... A partir de esas fechas, y sobre todo tras la celebración del I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en París ese mismo año, y la fundación de las delegaciones y asociaciones internacionales, con presidencia de Ramón del Valle-Inclán en

---

<sup>158</sup> “Fragmentos de dos cartas de Antonio Machado publicadas por Unamuno”; *apud* Antonio Machado (2000), p. 275.

<sup>159</sup> Fuentes, p. 227.

<sup>160</sup> «En el momento de nuestra partida [*a París*] se había ya iniciado el movimiento de Asturias, que dio lugar en toda España a represiones y alarmas policiales frecuentemente desmedidas, ya que, según supimos después, la Guardia Civil había pasado por nuestra casa de Rianxo, con orden de detenerme. ¡No podía yo sospechar que me considerasen tan peligroso por aquellas fechas!» Carta de Rafael Dieste a Manuel Aznar Soler; M. Aznar Soler y L. M. Schneider II, p. 369

la delegación española, el involucramiento de la mayoría de los intelectuales españoles de toda tendencia política es casi completo, firmando manifiestos contra las torturas y la represión en Asturias, por la liberación de Ernst Thälmann y Luis Carlos Prestes, contra la invasión italiana de Abisinia, etc., y el apoyo incondicional a la formación y campaña del Frente Popular, uno de los principios surgidos del Congreso de París.

La de esta etapa es una poesía que ha despertado su conciencia y la ha hecho patente; los poetas son conscientes de que, como intelectuales, su labor es la de criticar las injusticias de su tiempo y de su país: la situación laboral, el régimen semi-feudal que padecían muchas regiones como Andalucía y Extremadura (por poner sólo dos ejemplos), el extremado militarismo tradicional de la sociedad que había legado el reinado de Alfonso XIII y la dictadura de Miguel Primo de Rivera, la denuncia contra la amenaza fascista, cada vez más presente en la derecha burguesa y en los tradicionales partidos monárquicos, además de en los nuevos partidos auto-denominados fascistas, y las tremendas desigualdades sociales. Así el estallido de la guerra civil encuentra a gran parte, si no a la mayoría, de los intelectuales pertenecientes a varias generaciones y estilos literarios (y otros sin clasificar), alineados con el Frente Popular: desde el magisterio de Antonio Machado hasta la juventud de unos Leopoldo de Urrutia, Miguel Alonso Calvo o J. H. Leal, que más tarde serían más célebres bajo los nombres de Leopoldo de Luis, Ramón de Garciasol y José Hierro. Tal y como dice Víctor Fuentes: «en ningún otro país europeo, a excepción de la Rusia revolucionaria, se forja el nexo entre cultura y pueblo que terminó soldado, a sangre y fuego, en la guerra española»<sup>161</sup>.

El legado de estas poéticas, que arrancan desde 1898 (incluso antes) hasta finales de los años 30, es el de una preocupación por el hombre y su mundo, empatía hacia los más desfavorecidos, apoyo incondicional y sin paternalismos al proletariado, tanto urbano como rural; visión materialista de la realidad sin renunciar a los grandes ideales de libertad, justicia e igualdad; denuncia consecuente de las injusticias, desigualdades y abusos de poder; entroncamiento en la vida: es decir, renuncia al solipsismo y al elitismo, pero no necesariamente a una expresión más o menos vanguardista; realismo y, a consecuencia de ello, desnudez formal, tono narrativo, imitación de fórmulas populares con la pretensión de alcanzar al pueblo (pretensión que se consiguió en varias ocasiones y en muchos aspectos)... Naturalmente, el triunfo del fascismo desterró estas pretensiones literarias y morales, por lo que la literatura oficial optó por un clasicismo academicista, exento tanto de vanguardismos como de realismos: una literatura que, dejando al margen su valor estético, no hacía más que contribuir, como otras formas oficiales, a ocultar la realidad que se escondía bajo tantos cantos bucólicos, en apariencia vitalistas, y tantas alabanzas a la bondad del Creador; una realidad que estaba presente en la pervivencia de la literatura comprometida de antes a través de las obras de los exiliados y de los presos, y, más rara vez, de alguna obra clandestina de poeta anónimo. Desde varios países quería llegar la voz de los poetas exiliados, como Rafael Alberti, León Felipe o José Bergamín, como una demostración de aliento y resistencia moral para el resto de exiliados, tanto exteriores como interiores; mientras que en las cárceles de España los presos se organizan realizando talleres culturales y muchos aprenden a versificar allí

---

<sup>161</sup> Fuentes, pp. 51-52.

mismo: de ahí saldrán dos poetas importantes para las décadas posteriores, como son José Luis Gallego y Marcos Ana. Tanto la poesía del exilio como la de la cárcel son dos de las más bellas muestras de la cultura de la resistencia en España, al mostrar el alma humana en su más entrañable condición desamparada: un canto a la esperanza desde la desesperación que fundará casi una escuela estilística en la poesía posterior y también en la canción de autor.

De manera similar marcarán el camino algunos poemarios anónimos y clandestinos como *Un poeta en la resistencia* de Antonio Galvañ, la novela anónima *El fin de la esperanza* y el célebre *Pueblo cautivo* de 1946, obra de Eugenio de Nora: todas ellas editadas y distribuidas clandestinamente por la FUE. Obras éstas que constituían una denuncia contra el fascismo en España, un canto por la esperanza y, quizás lo más importante, surgidas tras la caída del III Reich, como una llamada a la Sociedad de Naciones para tomar acciones contra el régimen del general Franco. Pero mientras tanto, estos poetas, como otros profesionales o aspirantes de otros campos, tenían que subsistir adoptando el lenguaje oficial: en su caso, el garcilasismo, que en realidad detestaban. Por suerte para ellos surgirían revistas literarias más libres respecto al estilo como *Espadaña* e *Ínsula*, entre otras, en donde la poesía social comenzó a forjarse a través de la poesía testimonial.

No obstante, también es necesario dedicar cierta atención a la actividad literaria que tuvo lugar a partir de los años 40 respecto a los poetas republicanos. Los movimientos que el régimen realizó para buscar el reconocimiento internacional y esquivar las sanciones no significaron la desaparición de la represión y la censura, pero sí quizás su despresurización, por muy ligera que fuera; lo cual permitió cierta actividad editora, aunque fuera encerrada en los ámbitos académicos. Por su parte, José Bergamín efectuó en México y en Estados Unidos la edición del poemario inédito de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, en 1940, de cuyos poemas, uno en especial sonaba bien a profecía bien a venganza: la "Fábula y rueda de los tres amigos"<sup>162</sup>. Por otro lado, Dionisio Ridruejo preparaba la edición de las poesías de Antonio Machado, bajo la supervisión de Manuel Machado y, eso sí, ya no sólo quitando el peso del compromiso social de Machado y sus simpatías hacia la causa republicana y proletaria, sino arrimando, torciendo a más no poder, las interpretaciones de los dichos de Juan de Mairena al ideario falangista del

---

<sup>162</sup> Aunque según la interpretación más aceptada, el poema simboliza la traición que, a su parecer, le habían hecho tres hombres, es decir, Salvador Dalí, Luis Buñuel y el escultor Emilio Aladrén, ese asesinato y ese no encontrar su cuerpo del que habla en estos versos, posee la misma potencia profética que el célebre "ligero de equipaje" de Antonio Machado:

... Cuando se hundieron las formas puras  
bajo el cri cri de las margaritas,  
comprendí que me habían asesinado.  
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias,  
abrieron los toneles y los armarios,  
destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.  
Ya no me encontraron.  
¿No me encontraron?  
No. No me encontraron.  
Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba,  
y que el mar recordó ¡de pronto!  
los nombres de todos sus ahogados.

(García Lorca, pp. 487-489).

que Ridruejo todavía era acérrimo; tiempo después, Ridruejo abjuraría de este cometido. Pero también el otro nombre prohibido de los poetas republicanos, tras haber sido publicadas algunas de sus poesías en la revista *Halcón* en 1946, Miguel Hernández volvía a los libros de manos de Leopoldo de Luis, quien, no sin trabas, editaba en 1951 *Seis poemas inéditos y nueve más*, y al año siguiente, la *Obra escogida*; también resucitaría el poemario *El hombre acecha*, obra póstuma de Hernández que quedó en imprenta destinada a convertirse en pasta de papel. Miguel Hernández fue un gran descubrimiento para muchos poetas jóvenes que comenzaban en los años 50; los poemas que conformaban el libro *El hombre acecha*, especialmente, crearon un estilo de poesía carcelaria rastreable en muchos poetas, hubieran estado presos o no, y daban ese tono de buscar la esperanza desde la desesperación y la angustia que tanto marcaría la poesía social y, posteriormente, la canción de autor.

A riesgo de resultar reduccionista,s cuatro poetas fueron los más admirados y seguidos, tanto por su producción como por su posición ética: Federico García Lorca, el poeta injustamente asesinado sólo por el hecho de escribir –en apariencia, ya que Lorca, como muchos coetáneos, fue un poeta socialmente muy activo–; Antonio Machado, el poeta que decidió exiliarse a postrarse (o a ser asesinado o encarcelado); Miguel Hernández, muerto en las cárceles, representaba la fuerza revolucionaria y también la esperanza irreductible del prisionero; y Rafael Alberti, que representaba la resistencia activa y el exiliado. Sin embargo, no hay que olvidar al auténtico precursor más inmediato de una forma comprometida y popular de escribir: Miguel de Unamuno, que tuvo una enorme influencia sobre el mismo Antonio Machado; como ya hemos indicado, fue el primero en realizar una crítica desde su obra hacia la sociedad, de los primeros –sin dejar de tener en cuenta a los regeneracionistas– en defender que la salvación de la cultura estaba en el pueblo y no en otra cosa, y también en preconizar el liderazgo del intelectual sobre la sociedad. Pero es Antonio Machado el que ejercerá una influencia más grande y directa por varias causas: para empezar, las posiciones que ambos tomaron frente a la guerra civil, aunque los sucesos de los últimos días de Unamuno vinieron a rehabilitarle ante la oposición antifranquista<sup>163</sup> y, quizás más determinante, la forma más popular y directa de expresarse de Antonio Machado frente a las concepciones más filosóficas de Unamuno:

Si la influencia de Unamuno ha sido grande en muchos de los aspectos de nuestra actual poesía y es un antecedente de la poesía social, mayor aún es la de Antonio Machado, el cual defendió siempre, en prosa y en verso, un sentido *temporal* y un contenido *humano* para la lírica, llevando a ellas preocupaciones inmediatas del mundo exterior. El «piensa el sentimiento, siente el pensamiento», de Unamuno, y el «quien no habla a un hombre no habla al hombre, quien no habla al hombre no habla a nadie», de Machado, son dos postulados esenciales para la concepción de la nueva poesía social.<sup>164</sup>

Leopoldo de Luis defiende la definitiva influencia de Machado sobre la poética de los 40 y 50:

---

<sup>163</sup> De hecho, el boletín de la FUE en el que se publicó *Pueblo cautivo* se abría con una memorable cita inicial: «Venceréis, pero no convenceréis».

<sup>164</sup> De Luis, pp. 195-196.

Machado vaticinó (véase el borrador de su discurso de ingreso en la Academia Española y otros escritos afines) la actual postura rehumanizada y objetiva de la poesía, así como dio con su sencillez y claridad lecciones y preceptos conformadores de la poética que en nuestros días obtiene mayor atención. Parejamente, una actitud insobornable de honestidad intelectual y de integridad moral hacen de este gran poeta uno de los más altos ejemplos de las Letras españolas.<sup>165</sup>

García Lorca también tuvo una influencia importantísima sobre estos poetas. El descubrimiento de su libro *Poeta en Nueva York*, «reacción contra un mundo mercantilizado, deshumanizado, que aplasta con el progreso industrial masificado lo primitivo y puro de la vida», había abierto, junto a Vicente Aleixandre, una nueva dimensión: un camino en medio del vanguardismo y el popularismo comprometido por donde transcurrir. Pero es sobre todo su empatía hacia los grupos marginados lo que más llama la atención:

... García Lorca poseía una percepción prodigiosa de las tragedias ocultas en el alma de los pueblos. Supo captar como nadie el trasfondo de Andalucía, y tampoco se le hurtó el del complejo país norteamericano, sobre todo el dolor y el drama de los negros, que eran para él «lo más espiritual y lo más delicado de aquel mundo». Numerosos poemas de *Poeta en Nueva York* comportan, en definitiva, la denuncia de una monstruosa civilización capitalista.<sup>166</sup>

Y, finalmente, Miguel Hernández, quien puso las pautas para una poética realmente comprometida; para Leopoldo de Luis, quien rehabilitó la obra del poeta y se la dio a conocer a las nuevas generaciones, «Si la poesía social española tuviera que ser reducida a un solo hombre, por su autenticidad sin vuelta de hoja tendríamos que limitarnos a escribir: Miguel Hernández»<sup>167</sup>.

Sin embargo, el vínculo con estos autores se había roto en gran medida, y sólo pervivía a veces clandestinamente, y otras en ediciones casi imposibles. Pero sin lugar a dudas, en opinión de Leopoldo de Luis, fue otro miembro de la Generación del 27 quien mantuvo viva la llama del compromiso de la literatura anterior por cauces permitidos: Dámaso Alonso y su *Hijos de la ira*, un grito de terror y de asco en la España de la inmediata posguerra.

... Así, pues, las generaciones –o, digamos mejor, los grupos juveniles– de los años cuarenta tuvieron más a mano los poemas de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, en los que alza un clamor contra la injusticia «que amontona el odio en la charca del corazón», una apelación al último Caín, «asesino de su postrer hermano», una dramática comprensión de la desolada tristeza que acosa a la «mujer con alcuza». Poesía tan profundamente humana nos llegaba en la voz de un poeta del 27, ratificando lo ya visto en los casos de Alberti y Aleixandre: que la generación del 27, contra lo que es común, ha venido evolucionando sin pausa, no ha sufrido estancamiento, sino que alguno de sus poetas, admirables por tantos motivos, lo son también por su inquietud, por su permeabilidad a los problemas de cada momento.<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> *Ibíd.*, p. 196.

<sup>166</sup> *Ibíd.*, p. 202.

<sup>167</sup> *Ibíd.*, p. 205.

<sup>168</sup> *Ibíd.*, pp. 205-206.



De una manera u otra, el legado de la Generación del 27 más comprometida pervivía a través de algunos de sus supervivientes: Rafael Alberti, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre; éste, tal vez, desde el punto de vista de su padrinazgo e influencia ideológica sobre las nuevas generaciones poéticas, fuera el más importante, pero también por su poética:

Los sucesivos libros de Aleixandre han incorporado a su mundo poético de visión cósmica una concreción en el destino de la vida humana, con implicación de un sentido moral que permite al hombre reconocerse en los demás, integrado en un todo común, en una libertad hacia lo unitario. Lo telúrico es intemporal de algunas zonas de su obra ha pasado a histórico y finito. Aleixandre no es sólo un gran maestro de nuestra poesía, sino que es también un poeta de su tiempo, que es este nuestro, de hoy. En *Historia del corazón* nos ofrece los poemas «En la plaza» y «El poeta canta por todos», que son un canto de solidaridad entre los hombres y revelan algo importante para la comprensión de un sentido social de la poesía: el cambio de actitud del poeta que, lejos de endiosarse, se encuentra fundido al común de las gentes de su pueblo. En *un vasto dominio* realiza la incorporación de la materia a vida humana y de ésta a vida social e histórica. El ser humano, puesto en pie con vocación solidaria, pone también en movimiento sus órganos y posibilidades, transformándose sus sentidos, sus funciones naturales en el devenir histórico, haciéndonos sentir poéticamente, transmutado en poesía, aquello que Marx llamó la incorporación de los órganos vivos a soportes naturales de actividad humana.<sup>169</sup>

Naturalmente, había muchos más, como León Felipe, el chileno Pablo Neruda o el cubano Jorge Guillén. También hay que declarar la injusticia que sucedió sobre nombres como Juan Ramón Jiménez, quien había practicado una oposición frontal al régimen desde su exilio, pero al que se tenía como un neutral e incluso un colaboracionista, tal vez por su indefinición ideológica; o Ramón del Valle-Inclán, del cual empezó a decirse que había apoyado el golpe militar y que era simpatizante del fascismo, cuando en realidad había sido el presidente de la delegación española de la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, a veces llamada *de Escritores Antifascistas*. Estos hechos no eran más que otro capítulo que atestiguaba la guerra contra la inteligencia que el Estado fascista del general Franco había supuesto también: solamente con el hecho de la muerte en destierro de Antonio Machado, poeta decano admirado y estudiado en todos los países, el régimen se había significado como enemigo de las letras, de la cultura y del pensamiento. Nombres de poetas, escritores e intelectuales, prohibidos o soterrados, que defendieron la república bien con sus plumas, bien con las armas, o bien con ambas, que iluminarían a más de una generación de opositores y resistentes, si bien a veces mitificados excesivamente, aunque no es de extrañar en absoluto. Nombres que revelaban a la generación literaria que debía sustituirles, la de los 40 y 50, que existía otra forma de escribir fuera de los superficiales versos idílicos sobre la naturaleza, el amor y las alabanzas a Dios, todos ellos *in abstracto*; que se podía denunciar la situación a través de la poesía, hacer destacar al hombre sobre el “paisaje natural”, *llamar las cosas por su nombre* o, por lo menos, testimoniar la miseria.

---

<sup>169</sup> *Ibíd.*, p. 206.

Suele decirse que la llamada “generación del 50” (cuya existencia ha solido ponerse en duda varias veces) creció huérfana de referentes: una verdad a medias, y en muchas ocasiones variable de lo que consideremos qué fue o quién perteneció a dicha generación. La realidad es que, al menos por edad, poetas como Blas de Otero, Salvador Espriu y Gabriel Celaya pudieron haber tenido acceso a los poemas de estos autores, antes y durante la guerra; algunos, como José Hierro, Ramón de Garciasol y Leopoldo de Luis ya se habían iniciado en una poesía social y revolucionaria durante la guerra, y es probable que hasta conocieran en persona a alguno de estos poetas: ellos fueron un enlace entre la generación poética de los 40 y los 50 y las anteriores; para los poetas presos como Gallego y Marcos Ana (quien aprendió a versificar en la prisión), los poemas de Miguel Hernández a los que pudieron tener acceso significaron su principal influencia. Y, finalmente, aquella orfandad no fue absoluta: junto con la presencia de Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre fue su principal ideólogo y defensor, el que les enseñó que la principal virtud de la poesía era la comunicación; Aleixandre aseguraba que el poeta debía efectuar una comunicación directa con el lector, tanto efectivo como potencial.

Frente a términos como “poesía de posguerra” y “generación de los 50”, nosotros preferimos el más amplio de “poesía social”, a pesar de las reticencias de Celaya, quien opinaba que era un eufemismo para enmascarar el término más arriesgado de “poesía política”:

«Lo social» –término neutro y ya casi académico– no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad en que vive. El poeta, como cualquier otro hombre de hoy, se encuentra inmerso en esa situación que clama al cielo, y responde a ella –es poeta social– en la medida en que, por auténtico, desposa esa circunstancia y se hace cargo de ella con todas sus consecuencias.<sup>170</sup>

También el de “poesía testimonial”, aunque nunca ha quedado lo suficientemente claro si toda poesía social es testimonial y si toda poesía testimonial es social. El problema con los dos primeros términos es su carácter excluyente; “poesía de posguerra” se refiere a la poesía que se haya realizado después de la guerra civil, pero ocurren dos cosas: una es que la poesía de la inmediata posguerra no sólo es que no toda fuera social, sino que hay demasiada poca publicada; y la segunda sería que sólo abarcaría hasta donde se suela considerar que acaba la posguerra (por regla general, se establece como tal el principio de los años 50, o incluso los últimos 40, a partir de la derrota del III Reich). Respecto al término “generación de los 50”, aunque todos sus miembros, o por lo menos la mayoría, realiza poesía social, ésta se ve reducida a una lista relativamente pequeña, tal como ocurre con las anteriores generaciones literarias, pero, sobre todo, el problema que tiene es que se centra exclusivamente en la poesía en castellano y deja fuera de consideración a autores tan importantes como Gabriel Aresti, Celso Emilio Ferreiro y Salvador Espriu, principalmente, pero también muchos más, coetáneos de los poetas castellanos, como Pere Quart, Agustí Bartra o Joan Teixidor (Cataluña), María Beneyto –que escribe tanto en catalán como en castellano–, Vicent Andrés Estellés o Joan Fuster (Valencia), Telesforo

---

<sup>170</sup> En De Luis, p. 257.

Monzón, Bitoriano Gandiaga, la llamada Generación del 64: Benedicto de Beloque o el también cantautor Xabier Lete (País Vasco), y Manuel María, Luis Pimentel, Uxío Novoneyra o María Mariño (Galicia): poetas que, al igual que los castellanos, afrontaban los problemas que la posguerra y el régimen imponían en la sociedad, junto a las reivindicaciones sobre la cultura, la tierra y la lengua, y, en un plano incluso más interno, el hacer frente a los cánones de sus respectivas literaturas (por ejemplo, los gallegos al tradicional bucolismo, o los vascos al ambiente catolicista que ha solido impregnar su literatura desde siempre).

De entre los poetas castellanos, hay un subgrupo que Leopoldo de Luis denomina como «miembros de la generación del 36 condicionados por la guerra civil» y que constituían ese vínculo con la literatura anterior. Ramón de Garciasol, por ejemplo, contaba ya en 1936 con un libro publicado, y en la posguerra, con su “Quejas a Rubén Darío” y el libro *Defensa del hombre* marca ya el camino a seguir:

En ese poema se rechaza la poesía narcisista y de valores puramente sensuales, para pedir una poética que asuma la misión de remover las conciencias y que combata por que no se tome al hombre a esclavitud ni a juego. Aquí está, en síntesis, la médula poética de Garciasol: es una conciencia vigilante, que defiende la dignidad de la persona humana y que acusa cuanto atenta contra la libertad y la sacralidad del hombre.<sup>171</sup>

También Victoriano Crémer, quien tanteó varios caminos poéticos con una constante, «tendiendo de manera predominante a reflejar, con expresión realista, el clima ingrato en que la sociedad sume a los seres que han de ganar su vida con el mayor esfuerzo físico». José Hierro, formador de una estética cuyo signo es colectivo, es decir, social, y de una forma de versificar narrativa «porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos». Y Blas de Otero, formulador de la antítesis al lema juanramoniano “a la inmensa minoría”: “a la inmensa mayoría”<sup>172</sup>; De Otero dio con una fórmula para la protesta: revestirla de compromiso con el hombre y de angustia existencial, en línea similar al *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso. Como ya habíamos apuntado, la reflexión humanista-existencialista fue una fórmula casi-permitida, a pesar de que el existencialismo de Albert Camus y Jean-Paul Sartre también estaban anatemizados, pero relativamente permitidos, para expresar una protesta concreta, y, en ocasiones, el inicio de ésta:

Por su parte, el Existencialismo ha vuelto a poner en crisis la idea misma del vivir. Vivir, naturalmente, nunca es fácil y juzgar si vale o no la pena es responder –viene a decirnos Albert Camus– a la pregunta fundamental de la filosofía. El hombre-Sísifo –y el poeta lo es– toma conciencia de su destino irrenunciable, pero sabe también que fuera de ese hecho-límite, fuera de la muerte, queda un mundo de libertad en el cual todo depende de la acción humana. El Existencialismo, filosofía pesimista, no impide –lo ha dicho el propio Camus– una moral de acción y coraje en el terreno de los hechos. La *poesía existencial* ha posibilitado también un camino de poesía solidaria.<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> Ibid., p. 207.

<sup>172</sup> Ibid., pp. 207-209.

<sup>173</sup> Ibid., p. 194.

Esta poesía que arranca desde los años 40 y llegó, prácticamente, aunque a trompicones, hasta finales de los 70, suponía una reivindicación del hombre por encima del odio que quedó reinante tras la guerra; pero también una denuncia de la injusticia que había implantado ésta, aunque la mayor parte de las veces tuviera que ser a través del estilo testimonial y semi-narrativo, y con la envoltura de la reflexión existencial: los obreros, los vencidos, los emigrantes, los presos, las prostitutas, las madres solteras, las viudas, los huérfanos, los mendigos..., y el recuerdo de la guerra y de los muertos, pero sin juicios de valor: sólo como reflexión sobre la injusticia y la fragilidad humana. En opinión de Guillermo Carnero, la poesía social contaba con ocho grandes líneas temáticas: guerra civil, crónica de la represión, la sátira de la integración en el franquismo, la solidaridad humana, la voluntad de lucha política, la agitación política, el tema de España y, avanzados los 60, la internacionalización<sup>174</sup>. Estos poetas representaron todo aquello que el régimen ocultaba detrás de toda su parafernalia y su surgimiento fue absolutamente necesario y semejante al del surgimiento de la anterior literatura comprometida. Si bien es cierto que la poesía garcilasista y la de los poetas adeptos al régimen (o al fascismo) en la posguerra, salvo contadas excepciones y sin contar con las ediciones de sus poemarios de la guerra (los de Ridruejo y Luis Rosales, por ejemplo), no era ni belicista ni militante, ni tan siquiera política en sentido directo (ni en el sentido internacional); sí que es cierto que en la mayoría de sus producciones el hombre, como suele decirse, está ausente: forma parte ocasional de paisaje y todo se reduce al yo del poeta. Antonio Machado, en los años diez, había resuelto la confrontación entre la realidad y el yo solipsista del poeta con cierta actitud fenomenologista (Bergson, especialmente), por la cual el poema resultaba fruto de un encuentro entre ese yo y la realidad circundante e irrenunciable, mediante la sensibilidad del poeta:

... Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto con el mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento. No fue mi libro la realización sistemática de este propósito; mas tal era mi estética de entonces.<sup>175</sup>

Y también

... A mi juicio, conviene reparar en que la poesía emplea dos clases de imágenes, que se engendran en dos zonas diferentes del espíritu del poeta: imágenes que expresan conceptos y no pueden tener sino una significación lógica, e imágenes que expresan intuiciones, y su valor es preponderantemente emotivo. (...) La intención del poeta, que es preciso descubrir y señalar, las hace radicalmente distintas. (...) <sup>176</sup>

<sup>174</sup> “La poética de la poesía social en la posguerra”, *Leviatán* (13, Madrid, 1983); *apud* *Ibíd.*, p. 145.

<sup>175</sup> Prólogo a *Páginas escogidas* (1917); *apud* A. Machado (2000), p. 271.

<sup>176</sup> En Antonio Machado (1989), “Apéndice B”, p. 255.

Algo que influyó en las generaciones posteriores y que volvería a hacerlo en éstas que comenzaban ahora a aparecer. Sin duda alguna, la figura de Antonio Machado sería de las más reivindicadas tanto por su altura estética como por su altura moral. El testimonio de Josep Maria Castellet es lo suficientemente esclarecedor:

La figura de Machado, de obra tan poco extensa, crece aún día a día. Su talla intelectual, su honestidad y el acierto de sus predicciones acerca del futuro de la poesía, le han situado como maestro indiscutible en los últimos años de la poesía española.<sup>177</sup>

Se puede decir que la escuela seguía siendo la misma que en las décadas anteriores, pero el cambio de situación obligaba, claramente, al cambio en planteamientos, lenguaje y estilo: lo único que se mantenía incólume era aquel antropocentrismo que se diversificaba en distintas implicaciones (testimonio, denuncia, protesta, etc.).

Todas las implicaciones que estas poéticas desarrollaron durante estas décadas serán recogidas por la canción social, que empieza a surgir, paradójicamente, cuando la poesía social se encuentra en descenso y hasta en descrédito en los círculos editoriales y académicos, con alguna deserción, alguna rectificación (fuera para mejor o para peor) y un casi absoluto desprecio por y ante la aparición de los “novísimos”, auspiciada por Josep Maria Castellet; pero la realidad es que aquellos poemas escritos en los años 50 habían sido adoptados por los movimientos de oposición estudiantiles, e incluso circulaban por los medios obreros: momento casi paralelo a cuando Paco Ibáñez comienza a ponerles música y a cuando otros jóvenes músicos comenzaban a escribir unas letras cuyos ecos se remontaban a esta poesía.

Por una u otra vía, los cantautores, como jóvenes inconformistas de su generación, habían logrado tener acceso a estas producciones poéticas por diversas vías: las revistas como *España*, *Hiperión* o *Ínsula*, dedicadas a la nueva poesía, tuvieron su difusión en el mundo universitario; además, *Ínsula*, nacida en 1946, consiguió publicar en el año 48 a algunos de los autores republicanos exiliados. Otros muchos las aprendieron de las musicalizaciones que comenzó a hacer Paco Ibáñez, comenzando con Luis de Góngora y Federico García Lorca; Ibáñez, junto a los Setze Jutges (que se decantaban al principio por canciones originales, además de adaptaciones de Brassens), descubría otro modo de escribir canciones. Entre los años 50 y 60, para los universitarios, y también en algunos círculos obreros, la poesía se había transformado en un arma de subversión y rebeldía importante, y el régimen era consciente de ello: la prohibición de los dos congresos de escritores jóvenes en 1956 y su posterior reacción de protestas, avaladas por estos poetas, es un buen indicador. Por otro lado, muchas de las concentraciones de estudiantes contenían el recitado, fuera espontáneo o programado, de autores como Miguel Hernández, Gabriel Celaya o Blas de Otero. Rodríguez Tejada ha anotado en su libro varias protestas estudiantiles en la Universidad de Valencia que terminaron con recitados de Miguel Hernández justo antes de la inminente carga policial; sobre una de ellas, ocurrida en el curso 1962-1963, reflexiona:

---

<sup>177</sup> *Un cuarto de siglo en la poesía española (1939-1964)*, p. 64; *apud* Machado (1989), p. 88, N98.

Merece la pena detenerse a considerar el significado de que los estudiantes dedicasen los minutos previos a la entrada policial a leer poesía de Miguel Hernández y a poner los versos en la pizarra. En una situación semejante, personas sin relaciones previas entre sí quizá podrían haber improvisado una solidaridad mínima para reaccionar ordenadamente ante la agresión, pero no hubiesen establecido una empatía colectiva semejante. Es propio de los movimientos sociales disponer de una matriz de referentes culturales que cohesionan al grupo, proporcionándole una identidad y una respuesta unitarias, propia de una comunidad imaginada. (...)<sup>178</sup>

Continúa constatando un hecho que se ha probado más que verdadero, y es que, dada la condición singular del régimen, es curioso que, frente a otros movimientos estudiantiles contemporáneos como podían ser el estadounidense, el británico o el francés, inspirados e influidos más por una serie de sub o contraculturas, para el movimiento estudiantil español (pero también el portugués y los de los países latinoamericanos) su *cultura* resultaba ser la Cultura, es decir, la cultura consagrada, pero marginada; aunque hubo confluencias de simbologías y motivos, si los estudiantes norteamericanos podían llevar de emblemas efigies de sus héroes contra-culturales, difícilmente, en principio, encontraríamos a alguno que citara a Hemingway o a John Dos Passos en sus concentraciones y, sin embargo, en España, un libro de Antonio Machado era un símbolo de rebeldía casi al mismo nivel que llevar una efigie de Ernesto “Che” Guevara. Para Rodríguez Tejada, esta confluencia de la cultura consagrada en el movimiento rebelde estudiantil era un intento por arrebatárle al régimen la legitimidad de la cultura:

Ya hemos visto otros muchos ejemplos en la vida cotidiana del movimiento de este esfuerzo por arrebatár al orden establecido la legitimidad cultural. Sin embargo, nunca se hacía tan patente como en momentos dramáticos como éste, cuando mirarse en el espejo de la inmortalidad literaria era uno de los pocos asideros para mantener el sentido de sus acciones, resistiéndose a las llamadas al orden de la autoridad y al natural pánico de la situación. Al recitar y copiar la denuncia de Miguel Hernández, no sólo estaban practicando la universidad por la que luchaban, sino que demostraban, ante sí mismos y ante sus adversarios, que la dictadura, a pesar de toda su brutalidad, no podría hacerlos callar, como no había podido con un poeta que llevaba muerto veinticinco años y que, sin embargo, seguía hablando a través de ellos. (...)<sup>179</sup>

Y es en este contexto en donde debemos entender el estilo, dentro de la canción de autor, de musicalizar poemas. Ibáñez dio la pista a aquellos cuya propia forma de escribir no les satisfacía, aunque la musicalización de los poemas no resultó tan fácil como al principio podía parecer. Tal como sostiene González Lucini, si en los casos de Paco Ibáñez, Amancio Prada, Xavier Ribalta, Raimon y otros, la musicalización de un poema ajeno era «una forma de expresión propia, que parte del rigor, la identificación y el conocimiento profundo del poema o el autor que se musica», en algunos otros casos se trató de «el reflejo de la inmadurez y la incapacidad para encontrar la forma

---

<sup>178</sup> Rodríguez Tejada II, p. 90.

<sup>179</sup> Ídem.

personal de expresarse de muchos cantantes»<sup>180</sup>. Esto, sobre todo, fue muy patente al principio del movimiento, por los motivos que ya se han señalado, y algunos consiguieron llegar de una musicalización sencilla a verdaderos poemas melódicos. En algún momento, dada la inexperiencia de los nuevos cantantes, muchos pensaron que la musicalización del poema consistía nada más que en seleccionar un poema que contuviera un cierto mensaje y componer una melodía que se ajustara rítmicamente a él y potenciara, a la vez que no enturbiara, el mensaje; de ahí surgieron muchas musicalizaciones fallidas, podríamos decir, aunque hubiera, por lo general, una intención buena y honrada. No obstante, el éxito que Joan Manuel Serrat y otros obtuvieron al musicalizar los poemas de Salvat-Papasseit, Miguel Hernández, Rafael Alberti (no exactamente, ya que su versión de “La paloma” es una composición ya antigua de Carlos Guastavino) y, sobre todo, Antonio Machado, llevó a que la interpretación de un poema musicalizado pudiera suponer un éxito, especialmente a mediados de los 70, cuando la canción social no sólo estaba, en apariencia, permitida y sin trabas, sino que fue, para algunos, la clave del éxito. Cantantes comerciales como Mikaela<sup>181</sup> o María Jiménez no vieron tanto reconocimiento en sus versiones de poemas de Rafael Alberti, aunque el romancero lorquiano sí daba a cierto “aflamencamiento” aparente dignidad y éxito asegurado. El secreto de la buena musicalización del poema ajeno era, esencialmente, tener una intención buena y honesta al respecto: que la finalidad de su musicalización fuera, sobre todo, dar a conocer al poeta, aunque es inevitable que el intérprete se sobreponga, pero, por regla general, los cantautores, a la hora de presentar en directo este tipo de composiciones, siempre mencionaran al autor del poeta (especialmente, en los casos de Paco Ibáñez y Raimon).

La finalidad política, a la hora de musicalizar determinados poetas, es obvio que la hubo, aunque no era determinante en último término en muchos de los casos y, por otro, una intención política que necesita ser matizada. Por un lado, no toda musicalización respondía a un interés político: también se musicalizaron poemas como *El Mío Cid* (Francisco Curto), o poemas de Manuel Machado (Elisa Serna) o Álvaro Cunqueiro (L. E. Batallán): en absoluto poetas revolucionarios, y hasta denostados por la progresía de la época en general (nótese siempre que la épica del Cid Campeador, a causa de la interpretación oficial del régimen, estaba ya demasiado connotada de reaccionarismo político). Y, por otro lado, esa intencionalidad política era, además y sobre todo, una reivindicación cultural que, en los casos de la lengua territorial, se convertía también casi en una reivindicación étnica. Volviendo al principio, si Raimon y Els Setze Jutges dieron a descubrir una nueva forma de expresarse y de escribir canciones, por encima de los acostumbrados tópicos de la canción popular y juvenil, Paco Ibáñez, desde París, abría otra vía:

... Él, con gran sobriedad, pero con rotunda contundencia, le abrió una nueva senda a nuestra cultura popular por la que posteriormente fueron

---

<sup>180</sup> González Lucini (1989) II, p. 341. Nótese que la mayoría de los críticos que han tratado de la canción de autor prefieren denominar a esta técnica de poner melodía a un poema ajeno como “musicalizar”; nosotros, que entendemos que con tal denominación pretenden referirse a una técnica propia y singular, por el contrario, preferimos el término “musicalizar”, aunque respetamos y compartimos el fondo que ese otro término posee.

<sup>181</sup> Advertimos que para la mayoría de los críticos revisados, Mikaela es una cantante comercial, pero no así para Fernando González Lucini, que la cuenta entre la lista de cantautores.

muchos los que le siguieron; él supo rescatar para el pueblo desde el Arcipreste de Hita, Góngora, Manrique o Quevedo, hasta a Machado, Celaya, Cernuda, Goytisolo, Neruda, Alberti, Lorca o Blas de Otero. De él se ha dicho, como recoge Jean-Jacques Fleury en su libro *La nueva canción en España*, que es «el músico con quien sueñan los poetas».<sup>182</sup>

Y así fue realmente: a medida que los jóvenes cantautores de los años 60 iban ganando en técnica, sus musicalizaciones de poesías ajenas dejaron de suplir sus carencias literarias, haciendo con ellas composiciones más complejas, interpretando el sentimiento y el espíritu que un poema en concreto encerraba, fruto la mayoría de las veces de una profunda investigación sobre el poeta en cuestión, su tiempo y las circunstancias que rodearon a la creación de ese poema, cuando no, en el caso de ser un poeta vivo, de su propio asesoramiento o aprobación<sup>183</sup>. Raimon, sin duda uno de los mejores musicalizadores de poemas, lo expresaba así:

Es evidente que muchas veces no están a la altura de los textos que se han tomado como punto de partida. Esto es debido, me parece, a que se hace sin el suficiente rigor, sin el suficiente estudio previo. No se trata de coger un poema, y por el simple hecho de que te parezca bonito, encalomarle cuatro notas de guitarra un poco al tuntún. Yo creo que antes hay que entrar en comunicación con el espíritu del poema. (...) Tienes que descubrir la música peculiar de cada poema. (...) <sup>184</sup>

Estos avances de su técnica les permitieron en un momento de su carrera poder ya decir que esas musicalizaciones tenían como finalidad esencial dar a conocer a los poetas españoles de toda lengua a un público que, por causas diversas, difícilmente podía tener acceso a ellos. Y fueron muchos los poetas que aplaudieron vivamente esta iniciativa, al verse cumplida su pretensión de escribir, como sentenciaba Blas de Otero, “para la inmensa mayoría”; y habían sido varios los que habían planteado en el pasado la posibilidad de utilizar los medios y técnicas de difusión y reproducción para conseguir llegar a ese público deseado para el que muchas veces habían escrito y que hasta ahora, salvo algunas excepciones, se había tratado de un lector meramente teórico y retórico. Gabriel Celaya, ya con estas palabras, había saludado esa posibilidad una década antes, en 1952, cuando, al plantearse la ruptura en la comunicación con la “inmensa mayoría” que representaba el libro, escribía:

La Poesía no está encerrada y enjaulada en los poemas. Pasa a través de éstos como una corriente y consiste precisamente en ese pasar transindividual, en ese ser del creador y el receptor uno para el otro y en el otro, en ese contacto y casi cortocircuito entre dos hombres que, más allá de cuanto pueda explicitarse, vibran a una.

---

<sup>182</sup> González Lucini (1998), p. 65.

<sup>183</sup> Conocemos de un único caso de poeta al cual no le satisfizo la musicalización que Hilario Camacho realizó de un poema suyo: José Batlló –quien entrevista a Raimon, casualmente, en la siguiente cita– consideraba que a su poesía “Los cuatro luceros” le iba mejor una composición de música clásica en vez de una melodía algo pop pero con reminiscencia de música popular infantil castellana. También es necesario aclarar que la no musicalización de un poeta concreto no se debió nunca a no considerarlo comprometido o medianamente bueno, si no a la dificultad que entraña musicalizar composiciones en verso libre: son los casos, por ejemplo, de José Hierro, el García Lorca de *Poeta en Nueva York*, Manuel María o León Felipe.

<sup>184</sup> José Batlló: “Raimon, al vent del mon”; *Triunfo* Núm. 546 (17-III-1973), pp. 32-35.



Celaya, quien opinaba que la imprenta de Gutenberg, de ser un invento que proyectaba democratizar la cultura, finalmente había conseguido cercenar el carácter comunicativo que la oralidad de la poesía poseía (aunque sea una visión un poco idílica), rompiendo ese acceso de las mayorías a ella, ya veía con buenos ojos, y apostaba por ello, que los poetas recurrieran a los medios técnicos disponibles para lograr una mayor difusión; y así, casi de una manera profética, proseguía:

El acceso a esa “inmensa mayoría”, sin la cual nuestra poesía no será nada, salvo bizantinismo, no puede lograrse con una revolución literaria. Los recursos técnicos, y en especial la posibilidad de hacer audibles y no sólo legibles nuestros versos, gracias a medios como la radio, son sumamente importantes y están llamados a revolucionar una literatura que venimos concibiendo desde el Renacimiento bajo el signo de la imprenta, que es como decir de la lectura a solas. Pero hay algo aún más importante. Se trata del acceso a la cultura de capas sociales que hasta hace poco han vivido en estado de pura naturaleza, pero que ya empiezan a llamar sordamente pidiendo otra vida. Sólo en la medida en la que el poeta sepa responder a esa demanda, logrará crear un público, y algo más que un público... Para salvar la Poesía, como para salvar cuanto somos, lo que hay que transformar es la sociedad. Y a esto debemos consagrarnos con todo y, por de pronto, con la poesía como un arma cargada de futuro.<sup>185</sup>

Y de hecho, Gabriel Celaya fue de los poetas que más entusiastamente recibió y apoyó a este nuevo género que nacía al tiempo que la poesía social que él había defendido decaía, haciéndola renacer para nuevas generaciones. Desde Paco Ibáñez a Raimon, pasando por otros cuyas musicalizaciones podían ser algo heterodoxas, como, por ejemplo, los conjuntos Els Sapastres o Aguaviva, para el que escribió una reseña a modo de presentación en su LP *Cada vez más cerca*, que aprovechaba para atacar a aquellos poetas que se resistían o se negaban a ser musicalizados:

Todavía hoy, muchos poetas se sienten decimonónicamente geniales, solitarios, intocables. Es absurdo. Guste o no guste –y a mí, desde luego, me gusta– nuestra época agudiza el sentido de lo social, y los mismos medios técnicos que consecuentemente ha inventado, mueven a esa creación en equipo, de la que Aguaviva me parece un nuevo y prometedor exponente. No se trata sólo de que la voz de los doce chorros de Aguaviva sea anónima, sino de cómo en este LP utilizan todos los recursos, sin traicionar a los grandes poetas en que se apoyan, desde luego, pero sabiendo también que son unos colaboradores de ellos, precisamente porque participan en su emoción, la hacen suya, y en ella encuentran nuevos ecos, nuevas resonancias y nuevos modos de apoyar un sentir colectivo.

Surge así un nuevo tipo de obra. No el poema apoyado por la música, sino algo que anticipa un nuevo género poético.<sup>186</sup>

Ciertamente, para los comienzos de los años 70, la musicalización, como decíamos, ya no era el mero apoyo musical a un texto ajeno, sino algo más complejo, más elaborado: un intento por dar fuerza al sentimiento y al

<sup>185</sup> De “Antología consultada” (1952); *apud* Gabriel Celaya, pp. 24 y 25-26 respectivamente.

<sup>186</sup> Gabriel Celaya: “La hermosa y creadora falta de respeto a los textos”; presentación a Aguaviva: *Cada vez más cerca*.

sentido que un poeta imprimió en su poema. Pero Aguaviva, grupo que fue bastante criticado por emplear una música algo comercial para las musicalizaciones (aunque en ningún momento dudamos de sus buenas y honestas intenciones), no sólo recibieron la defensa desinteresada de poetas como Gabriel Celaya y Rafael Alberti en este proyecto de poesía musical, incluso teatral, que eran; también el veterano compositor Cristóbal Halffter saludaba su producción, ya que representaban *un intento de rupturas de moldes*, y declaraba: «Ellos recitan y cantan para, en el fondo, denunciar a una sociedad que, para ellos, no representa un ideal»<sup>187</sup>.

Pero no sólo Celaya era partidario entusiasta de emplear los medios que la técnica ponía al alcance. Blas de Otero, formulador de la antítesis juanramoniana, que opinaba que no habría una verdadera literatura popular hasta que no hubiera un pueblo realmente emancipado, consideraba que la batalla por la nueva literatura debía tener lugar fuera de la literatura misma, pero mientras no llegara esa situación ideal de emancipación para la que el escritor habrá de intervenir desde fuera de la literatura, en palabras de Leopoldo de Luis, «una creación popular será también aquella que vaya en el sentido de este objetivo común literario-extraliterario». En aquel año de 1958, la revista *Acento cultural* realizó el “Coloquio en torno a la poesía”, en el que intervenían Celaya, Garcíasol, López Anglada, Hierro y otros, y que fue resumido por su director Carlos Vélez en su trabajo «Forma y expresión para una poesía popular», en donde se mostraban partidarios también...

... de una poesía de agitación que incorporase las posibilidades de los nuevos medios de difusión y comunicación social proponiendo «unos medios tácticos para hacer efectiva, real y directamente vivificadora, para y desde todos –con la mayoría, en la mayoría y desde la mayoría–, la poesía, hoy enclaustrada sin posibilidad repercusora...»<sup>188</sup>

Estaba claro que la preocupación por trascender a un público lo más popular posible era una preocupación presente en todos aquellos poetas que querían realmente que su poesía alcanzase a las grandes capas de la población que no tenían acceso a ella. En este sentido, los cantautores vinieron a ayudarles. También Blas de Otero fue de los que más recibió con agrado este nuevo género y el estilo de musicalizar poemas, pero también de los nuevos poemas que había en esas canciones originales en cualquier forma, como el flamenco de Manuel Gerena, al que saluda entusiastamente:

Manuel Gerena canta desde los pies a la cabeza del cuerpo y del alma, y el canto queda vapuleado y vapuleado queda el que escucha. Y sus letras –letrillas, como él dice– sencillas, pero profundas, son auténtico viento del pueblo.<sup>189</sup>

Y, realmente, para muchos como el historiador Manuel Tuñón de Lara, el disco resultó fundamental en la difusión de la poesía, y sobre todo de aquella que estaba prohibida o casi prohibida:

---

<sup>187</sup> Cristóbal Halffter: “Rompiendo moldes”; presentación a *Ibíd.*; también en R.: “Aguaviva”; *Triunfo* Núm. 428 (15-VIII-1970), p. 41.

<sup>188</sup> Fanny Rubio y Jorge Urrutia: “Introducción” a De Luis, pp. 117-118; el trabajo de Vélez fue publicado por *Acento cultural*, Núms. 9-10 (julio, octubre 1960), pp. 29-37.

<sup>189</sup> Presentación de Manuel Gerena: *Cantando a la libertad*.

... la presencia de Blas de Otero, de Gabriel Celaya, la voz que llega del destierro de Alberti, guardan toda su vigencia y el disco contribuye a extenderlas y popularizarlas.<sup>190</sup>

Ciertamente, los primeros discos de Paco Ibáñez fueron recibidos con gran júbilo, y, realmente, tras su breve aparición en Televisión Española, fue la primera persona que, con su interpretación de “Andaluces de Jaén”, introdujo a Miguel Hernández, como una piedra en el engranaje, en la cultura oficial de masas a través de la televisión. Tras él, toda una larga lista de musicalizadores: en un momento determinado, Raimon decidió también musicalizar a los poetas de su lengua, desde los más clásicos como Ausiàs March o Roís de Corella, hasta los más contemporáneos como Salvador Espriu, de quien recibiría elogios y dedicatorias. Raimon pensaba esto sobre la labor difusora que los cantautores como él se habían auto-impuesto: «... el poeta vol sempre que nosaltres ens apropiem els seus versos. Qui sinó el poble fóra el destinatari de tota la poesia publicada? (...)»<sup>191</sup>. En el corto transcurso de tres años, los primeros cantautores se habían convertido en un vehículo casi perfecto para difundir la labor poética de esos autores que deseaban una gran difusión de su obra. Sin lugar a dudas, este estilo de hacer canciones alcanzó sus cimas de éxito, ya no sólo intelectual y reivindicativo, sino incluso comercial, cuando con el monográfico sobre Antonio Machado, *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, Joan Manuel Serrat consiguió desbancar en las listas de éxitos a cantantes tan convencionales y de éxito asegurado como Palito Ortega o Los Payos. Serrat, quien siempre ha opinado sobre este disco suyo, al igual que con otros monográficos que hizo como los de Miguel Hernández y Salvat-Papasseit, que escucharlo era como leer la reseña de una película o de una novela, y que aunque hubiera gente que sólo se detenía en eso, su intención era que la gente se acercara a la obra de Machado, así se expresaba para la revista *Mundo Joven*:

Mi tarea es cantar y hacer canciones. Es absurdo pretender adornar unos poemas que funcionan por sí mismos, pero si es posible ponerlos música e introducirlos en el mundo del disco, estaremos promocionando cultura, porque, queramos o no, el disco es, hoy por hoy, lo que tiene mayor difusión. A partir de esto, si un día cae un libro de poemas en manos de alguien que haya escuchado mis discos, quizás lo lea.<sup>192</sup>

Otro que consideraba la suya y la de sus compañeros como una labor de difusión, de reivindicación y hasta de rehabilitación de los poetas, era Adolfo Celdrán —en nuestra opinión, el mejor musicalizador de poemas, al menos en castellano—. Pero Celdrán no se limitaba a la mera musicalización o acompañamiento musical del poema: partiendo de una actitud de absoluto respeto, lo sometía a un proceso de interpretación e investigación con el fin de poder comunicar lo mejor posible el sentido y las circunstancias que rodearon a aquel poema. Así lo atestigua uno de sus mejores conocedores, Antonio Gómez, en un libro inédito sobre este cantautor:

Esta actitud de respeto parte de una previa identificación con el poeta, no solo de un perfecto conocimiento de su vida y de su obra, sino también de hacer propias las motivaciones que la han hecho posible, los sentimientos

<sup>190</sup> Manuel Tuñón de Lara y José Antonio Biescas, p. 517.

<sup>191</sup> Raimon (1974), p. 21.

<sup>192</sup> En C. Gámez, *Serrat* (La Máscara, Valencia, 1992), p. 47; *apud* Torrego, p. 199.

e ideas que destilan, y de una imbricación total con ellas. No se trata pues tan solo de la simple atracción por un texto más o menos brillante y que exprese mejor o peor lo que se quiere decir. No es: tengo cuatro ripios bonitos y tres acordes resultones, voy a ver si me sale algo chulo; sino de algo más profundo, que no excluye la investigación y el estudio, pero que pertenece al terreno de la identificación e interiorización creativa con lo ya existente para convertirlo en algo nuevo y distinto. Adolfo no musicaliza un poema, lo asimila como propio en “su” composición. De alguna forma el poeta deja de ser el creador único para convertirse en una especie de colaborador necesario, aunque involuntario, del cantautor.<sup>193</sup>

Y fue una labor aplaudida por la mayoría de los poetas, pues, tal como hemos visto, era un medio de difusión por el que muchos habían apostado: un medio para llegar al pueblo. Jesús López Pacheco fue de los primeros en colaborar, dando su aprobación a los jóvenes músicos y su proyecto de recuperación de la poesía, al escribir una interesante reseña para el primer disco sencillo de Hilario Camacho, *Ensayo Nº 2* (que leeremos más adelante); se trata de una reseña interesante en la que el poeta declara que esta musicalización de la poesía (en este caso, dos poemas de Nicolás Guillén) era sumamente positiva, ya que la liberaba de la prisión del libro y significaba un retorno a la esencia primitiva de la poesía, es decir, su transmisión oral mediante la música y la canción.

Así pues, básicamente todos los cantautores que se dedicaron a la musicalización de poemas, al menos en alguna ocasión, están de acuerdo en que su labor era la de difundir los poemas de unos poetas que, en expresión de la propia María del Mar Bonet, «de otro modo, no serían conocidos popularmente»<sup>194</sup>. Y, ciertamente, a través de los cantautores muchos aficionados a la poesía pudieron conocer la producción de poetas en lenguas ajenas, como Espriu, Quart, Monzón, Ferreiro, etc., producción que difícilmente podía (y todavía es difícil a día de hoy) trascender sus fronteras, regionales y lingüísticas, y ser conocida en otras regiones del país (aunque sí, paradójicamente, muchos fueran apreciados en el extranjero).

Pero la colaboración entre los cantautores y los poetas no se limitaba sólo a la musicalización, que era recibida con agrado por la mayoría: poetas e intelectuales estuvieron detrás de la formación de algunos colectivos, a veces también como ideólogos de éstos, como Juan de Loxa para Manifiesto Canción del Sur, o Manuel María en Voces Ceibes. Otros casos podían significar el “visto bueno” de los poetas, como son las reseñas en discos que hicieron Gabriel Celaya para Aguaviva, la de Jesús López Pacheco para el primer sencillo de Hilario Camacho, la de Blas de Otero para Manuel Gerena, o la de Carlos Álvarez para el primer larga duración de Luis Pastor; otros podían ser de colaboración más activa, como es el recitado del propio Carlos Álvarez en la musicalización de su “Cerca de mañana” por parte de Elisa Serna, o del recitado, a modo de narración, de sus propias letras por Félix Grande en el disco *Persecución* de Juan Peña “El Lebrijano”; de la presencia de Celso Emilio Ferreiro tocando el *pandeiro* en el tema “Pandeirada ao ‘Che’” de Xulio

---

<sup>193</sup> Antonio Gómez: “Adolfo Celdrán. Papeles encontrados en una carpeta (1977)”, en el blog del autor: [aplomez.blogspot.com.es/2013/06/adolfo-celdran.html](http://aplomez.blogspot.com.es/2013/06/adolfo-celdran.html)

<sup>194</sup> Camilo J. Cela Conde: “María del Mar Bonet y Ovidi Montllor: la Nova Cançó en el Olympia”; *Triunfo* Núm. 660 (24-V-1975), pp. 50-51.

Formoso (cantautor gallego residente en Venezuela), o incluso la producción de discos, en el caso de Caballero Bonald, de Aute, Vainica Doble, Maria del Mar Bonet o El Lebrijano, entre otros. Alguna que otra vez, también, el poeta proporcionaba directamente letras al cantante o grupo, considerándolas más apropiadas para cantar que una poesía suya cualquiera: son los casos de Gabriel Aresti para el grupo Oskorri y de Ferreiro para Xulio Formoso.

De todo esto, la inmensa mayoría de autores que han tratado sobre la canción de autor del período comprendido entre los 60 y los 70 coinciden en que «una de las mayores aportaciones culturales de la Canción de Autor» fue ese intento por acercar la cultura y la literatura al pueblo<sup>195</sup>, primero dando a conocer a unos autores y a su producción a un auditorio compuesto principalmente de estudiantes, procedentes la mayoría de la clase media, pero después, al entrar en la década de los 70, también entre los obreros, que descubrían que había un grupo de escritores a los que realmente les preocupaba la clase obrera, su mundo, sus circunstancias, sus sentimientos... Junto a unos músicos que no se acercaban a ellos de vez en cuando, buscando oportunamente la venta de sencillos y larga-duraciones, a veces esgrimiendo frases al uso como “yo canto para las gentes sencillas”<sup>196</sup>, sino que se acercaban con sinceridad y, mostrando una real preocupación, les hablaban de ellos, sobre ellos y para ellos, ofreciendo un apoyo solidario y diciéndoles que no eran menos que cualquier otro.

Junto a todo esto, y unido a todo ello, la gran labor de los cantautores fue, además, la de la recuperación tanto de unos valores democráticos y críticos como del pensamiento que los encarnaba, sobre todo en forma de poemas. En opinión de Torrego Egidio la Canción de Autor se unió al esfuerzo de la cultura no oficial por recuperar la herencia liberal, democrática y socialista española anterior a 1936 y borrada de la vida pública, haciéndose eco de la producción poética de Machado<sup>197</sup>. Desde el año 39 y antes, el franquismo había borrado de un plumazo en las escuelas y universidades casi toda la producción literaria y crítica de cerca de tres décadas, ofreciendo, pues, una visión incompleta y sesgada de ellas; escritores como Machado, Lorca, Hernández, y anteriores, como “Clarín”, sencillamente no existían (o medio-existían en algún caso). El periodista José Ramón Pardo, al recordar cómo muchos cursos de literatura acababan programadamente antes de estudiar a García Lorca, considera:

En la era de los cantautores, además de los nuevos poemas que ellos escribían, el trabajo de los jóvenes músicos españoles nos devolvió a muchos nuestra propia memoria, escondida y escamoteada por años de enseñanza temerosa.<sup>198</sup>

Habla Pardo de poemas nuevos, y efectivamente también fue así: muchas de las letras propias de los cantautores (o bien escritas para ellos, pero inéditas, por algún poeta, fuera veterano o novel, o algún otro letrista) son verdaderas poesías o, en su defecto, letras con alto valor poético. Aunque aquí es necesario hacer una llamada de atención, y es que, a menudo, una cosa

---

<sup>195</sup> Torrego Egidio, p. 35.

<sup>196</sup> Santiago Rodríguez Santerbás, *op. cit.*, realiza una certera crítica contra este habitual dicho entre los cantantes comerciales.

<sup>197</sup> Torrego Egidio, p. 199.

<sup>198</sup> En VV. AA: *Vida cotidiana y canciones* III, p. 125.

era el poema y otra la letra para ser cantada. Por ejemplo, muchos como Luis Eduardo Aute, Pablo Guerrero o José Antonio Labordeta (cuyo hermano Miguel perteneció a esa generación poética de la posguerra) fueron poetas antes que cantantes, y a menudo lo que editaban en los libros no era necesariamente lo que cantaban, por lo menos en cuanto a formas; otros cantautores, tarde o temprano, publicaron sus libros de poemas, que eran bien diferentes de las letras que cantaban, aunque no tanto en el espíritu de unas y otras. Pero ateniéndonos exclusivamente a las letras de las canciones, rastreamos en ellas el influjo de la poesía social. Para empezar, al igual que les ocurrió a los poetas sociales, las primeras canciones tienen una temática más bien existencialista, aunque no por ello menos sociales. Como en muchos otros aspectos, Raimon es el modelo a admirar en una canción existencialista que esconde la problemática social bajo advocaciones a Dios:

... I tots,  
tots plens de nit,  
buscant la llum,  
buscant la pau,  
buscant a déu,  
al vent del món. ...<sup>199</sup>

En estas canciones, Dios puede aparecer como desaprobando la injusticia de una manera más o menos patente, y otras veces como concepto existencial vacío por el peso del tradicionalismo católico, al que a un cristiano progresista como Benedicto, en 1968, no satisfacía:

... Agora sí pensa,  
pensa en Deus:  
escoita moito falar de eso...  
Máis... ¿É o non é?  
¡Xa non pensa nada!  
Non pode pensar no que non sabe...<sup>200</sup>

La problemática social que se esconde en los conceptos existenciales, como el problema de la existencia de Dios, puede hacerse más manifiesta en torno a otros, como el concepto de la noche:

La nit.  
La nit és llarga, la nit.  
Tots la portem al cor,  
la nit.  
Nits de déus,  
nits de dimonis,  
nits d'infants,  
nits de Nadal;  
tantes nits perdudes  
que no tornaran mai. ...<sup>201</sup>

Pero también las primeras canciones de Luis Eduardo Aute, a pesar de haber sido tildado de comercial en sus comienzos, tenían ese importante componente existencialista y filosófico:

---

<sup>199</sup> “Al vent”; *Disc antològic de les seves cançons*.

<sup>200</sup> Benedicto (EP).

<sup>201</sup> Raimon: “La nit”; *op. cit.*

... Ojos que tiemblan heridos el miedo,  
ojos que vieron morir los cielos,  
ojos que lloran, ojos que ríen,  
ojos que, aún vivos, descansan en paz.<sup>202</sup>

El carácter filosófico se ve mucho más claro en su siguiente LP, 24 *canciones breves*:

... Dónde estará el sendero  
que naciera de mí,  
por qué oculto deseo  
no me basta existir.  
Por qué busco y no encuentro  
las raíces en mí,  
es que acaso los muertos  
las hallarán al fin...<sup>203</sup>

Pero, sobre todo, lo que la canción de autor había aprendido de la poesía social fueron dos dimensiones fundamentales que, al igual que aquella poesía, la definía frente a otros géneros: la sinceridad y la comunicación. Conviene declarar, siendo bastante cierto, que la poesía social y la canción popular, tal como la hemos definido en su apartado, poseen algunas características comunes; se debió, muy probablemente, al intento de popularización de la poesía que arrancó desde los años 30: sinceridad y comunicación son dos de estos rasgos, pero hay otros también, como historicidad, claridad expositiva, universalidad, materialismo (tanto de forma como de fondo), etc. Precisamente los rasgos que también a la canción de autor se le atribuyen: rasgos que les vendrían bien desde el folklore, bien desde la poesía.

Sobre la sinceridad ya hemos hablado en el apartado de música popular; en poesía social, como también hemos tenido la oportunidad de ver, es una característica muy similar: es pura honestidad y asertividad a la hora de exponer los pensamientos y sentimientos sobre el tema acerca del que se está hablando; no se finge la exposición de esos sentimientos y pensamientos, y si se plantea una situación ficticia, esos sentimientos y pensamientos siguen siendo verdaderos. La comunicación es otra característica esencial, ya defendida por muchos poetas sociales y por Vicente Aleixandre: la canción de autor establecía una comunicación directa con su audiencia de la misma manera que pretendía hacerlo la poesía social, mediante fórmulas retóricas y recursos literarios. Un ejemplo es la persona verbal en cuya clave está escrita la canción: con la primera persona del singular, el autor de la canción hace una sincera exposición de motivos, sentimientos y pensamientos; suele tener un cierto tono declarativo con el que el autor se presenta como un igual a su público. Con la segunda persona del singular, sin duda la más abundante en la música popular (en sentido amplio), el autor pretende dirigirse a una única persona a la que la hace una cierta declaración y le presta un apoyo solidario: en la mayoría de las ocasiones, es una segunda persona en falso singular, ya que a menudo enmascara un plural.

---

<sup>202</sup> “Los ojos”; *Diálogos de Rodrigo y Jimena*.

<sup>203</sup> “Dónde estará la verdad”; 24 *canciones breves*.

Cuando el autor emplea la primera persona del plural quiere incluirse en el colectivo sobre el que está cantando (por ejemplo, el célebre “Nosaltres no som d'eixe món” de Raimon, “Gazte gera gazte ta ez gaude konforme” – “somos jóvenes y no estamos de acuerdo”– de Lourdes Iriondo, o “Nosotros somos nosotros” de Celaya en la voz de Paco Ibáñez), y cuando emplea la segunda persona del plural pretende hablar a un colectivo o a una generalidad para ofrecer su comprensión y solidaridad. En cambio, la intencionalidad con la que se usa las terceras personas es variable: por lo general, la tercera persona en singular suele utilizarse en canciones que narran la historia o las vivencias de un personaje, el cual puede ser presentado en positivo o en negativo (ejemplos en positivo: “Manuel” de Joan Manuel Serrat, o “Un home” de Benedicto; en negativo “L’home del carrer” de Pi de la Serra); la tercera persona en plural puede usarse, pero no general ni absolutamente, para denunciar a los grupos detentadores del poder (“Ells” de Pi de la Serra es el ejemplo perfecto; el “Ellos, los vencedores” de Luis Cernuda cantado por Paco Ibáñez es aún más declarativo), pero también para exponer a un colectivo digno de ser empatizado (“Els veremadors” de Serrat). Como en la segunda persona, también la forma singular puede encerrar una forma plural implícita, para que, a través de la descripción de un único individuo, quede retratada toda una colectividad de individuos de idénticas características: es el recurso conocido como “personajes tipo”: canciones en las que mediante la exposición casi narrada de un personaje singular de cualquier posición, el intérprete lo va describiendo expositivamente, pero posicionándose a favor o en contra de él, de manera tal que le tocaría al público su posicionamiento particular; este recurso constituye casi un estilo propio en la canción de autor, siendo tal vez la fórmula más identificable: “L’home del carrer” de Pi de la Serra, “Un home” de Benedicto, “Manuel” de Serrat, “La Jacinta” de Patxi Andión, “Por una calle de Cáceres” de Pablo Guerrero, etc.

El lenguaje en la canción social siempre, o casi siempre, fue muy directo, poco enrevesado y bastante claro en la medida de lo posible; si, a veces los autores escribían letras un poco más oscuras o enrevesadas se debía a los esfuerzos para burlar la censura: no se podía, como antes, deshacerse tan fácilmente de quienes parecían expresar opiniones contrarias, pero sí tratar de que esas opiniones no se entendieran o no consiguieran trascender; para poder burlar la censura y respetar lo más posible el contenido del mensaje de una canción, los autores siempre podían recurrir a dobles sentidos, o incluso bromas que, en principio, sólo alguien que compartiera su visión del mundo podía desentrañar totalmente, ya que se sacaban de los mismos recursos culturales y de una misma forma de referirse a las cosas: en esto, Pi de la Serra fue el gran especialista. No obstante, a veces esto chocaba con el deseo que tenían en común con la poesía social: el de ser popular, el de ser apreciado por las capas obreras, y de ahí gran parte de las características de la comunicación directa y de la claridad en el mensaje, pero tratando de no minusvalorar al público.

La huella de la anterior poesía social es rastreable, muy especialmente, en la simbología que había creado y que recogieron los cantautores. La mayoría de los símbolos se refieren a la situación socio-política del país en los años 60 y 70 y hay muchos ejemplos. El más claro es el de la *noche* y sus asociados, como la oscuridad, el silencio, la tiniebla, etc.: “La nit” de Raimon, “A la voz de un pueblo” de Adolfo Celdrán, “Longa noite de pedra” de Celso



Emilio Ferreiro en la voz de Xavier González del Valle o “Gaua” de Lourdes Iriondo, son algunos de los casos; y, como contrapartida, sus contrarios: el día, la luz, la mañana, que simbolizan la esperanza... Son símbolos tomados de la poesía social, pero incluso de mucho más antes: ya en los años 30 los escritores antifascistas alemanes y otros hablaban de la *negra noche del fascismo*. La noche y sus asociados representan la falta de libertades públicas, la represión (a veces, es la noche sin mañana, como en la canción de Luis Eduardo Aute “Al alba” o “La víspera” de Aguaviva: la noche que precede a una ejecución) y el oscurantismo del régimen: es la ausencia de luz, de claridad, de razón; es donde habita el miedo y la muerte. El silencio, por su parte, representa la falta de libertad de expresión y la censura, pero también el consecuente miedo a expresarse: el silencio, como la noche, es una pesada losa a vencer:

... Era de noche,  
la luz se había apagado  
y un gran silencio nos cubría.  
La oscuridad se tambaleó  
y una voz,  
al tiempo antigua y nueva,  
fue surgiendo.  
La calle se iluminaba  
y otras mil voces  
removían  
el criminal silencio. ...<sup>204</sup>

Por su parte, sus contrarios representan toda una serie de aspectos positivos: la luz, el día, la claridad, etc., son la esperanza en sí, la libertad (donde todo se ve claro y resulta todo amable y hermoso) y la razón, que se opone al oscurantismo franquista. No obstante, estos símbolos ya estaban presentes en la literatura de los años 30, y no son los únicos que la canción de autor tomara. Por ejemplo, los símbolos de la tierra y el trigo, que en la poesía comprometida de los años 30 simbolizaban la justicia y la lucha por ella:

... Sonarán  
las campanas  
desde los campanarios,  
y los campos desiertos  
volverán a granar  
unas espigas altas  
dispuestas para el pan. ...<sup>205</sup>

Mención especial merecen también los símbolos temporales, tales como hoy (presente), ayer (pasado) y mañana (futuro). El hoy es el *hoy* de entonces, que en los años 60 se mostraba como pesado, sin esperanzas y como algo a vencer, sin querer esperar a mañana, y en los años 70 se representaba de la misma manera, pero con un toque a la esperanza en la inminente libertad que va llegando y el cambio en las circunstancias:

... Apenas me contengo  
de preguntar si es hora a los soldados

---

<sup>204</sup> Adolfo Celdrán: “A la voz de un pueblo”; *Silencio*.

<sup>205</sup> Labordeta: “Canto a la libertad”; *Tiempo de espera*.

Y abono sus fusiles  
con miradas  
Para que broten flores  
en sus ánimas.  
Desde hace apenas días  
mi impaciencia es alegre.<sup>206</sup>

El *ayer* se representa en muchas ocasiones como un tiempo pasado idealizado, en donde reinaba la democracia y la felicidad, en contraposición al hoy; pero también es en el *ayer* donde se encuentra la raíz de una injusticia actual:

... Quan tornarem a riure com ho feien,  
els nostres pares forts sense recansa?...<sup>207</sup>

Y el *mañana*, como símbolo, está cargado de connotaciones positivas acerca de la esperanza, de cumplir los sueños, de un hoy mejor que el actual:

... Colocar un peldaño es lo importante;  
y dejar que el esfuerzo del hermano  
apoye su raíz en nuestra espalda;  
es tan difícil comenzar de nuevo,  
es tan mísero partir desde la nada  
y está ya tan lejano el primer árbol  
y estamos tan cerca de mañana...<sup>208</sup>

Naturalmente, éstos son sólo algunos símbolos y, en cualquier caso, sólo aquellos que vienen de la literatura anterior. La canción de autor también elaboró sus propios símbolos, en base a éstos o nuevos: el mar –muy utilizado por Aute–, la lluvia, la costa, ríos, los caminos, veneros, veredas, etc., son algunos de ellos. Otros eran completamente nuevos, como cabría esperar de una expresión literaria que se responsabilizaba de su tiempo; un ejemplo era las connotaciones simbólicas que tenía *la calle*: un lugar de encuentro, de intercambio de ideas, para manifestarse... Un lugar a conquistar como signo de las libertades públicas, a pesar de lo que Fraga le dijera a Ramón Tamames. Unido a éste, la simbología del gesto solidario de ofrecer o dar la mano:

*Nosa é a terra e o sol*  
*Nosa é a lúa*  
*Se nosa é a casa e a voz*  
*Nosa é a rúa*  
*Se nosa é a terra e o sol*  
*Nosa é a lúa*  
*Se nosa é a casa e a voz*  
*Nosa é a rúa*  
Decimos que nosa é a rúa  
Porque a fixemos

<sup>206</sup> Adolfo Celadrán: “Espera”; *4.444 veces por ejemplo* (la canción hace referencia a la esperanza suscitada por la Revolución de los Claveles de Portugal).

<sup>207</sup> Pi de la Serra: “El burro i l’àguila”; *No és possible el que visc; Pi de la Serra a Madrid*.

<sup>208</sup> Elisa Serna: “Cerca de mañana” (Carlos Álvarez-E. Serna); VV. AA: *Cerca de mañana*; E. Serna: *Choca la mano!* –en esta última versión interviene el autor recitando un fragmento–.

Por iso saímos á rúa  
 Pra ser mais ceibos  
 Porque na rúa as palabras  
 Non teñen teito  
 Pra que cada un de nós  
 Ande ó seu xeito  
 [estr.]  
 Porque nós queremos ter  
 Máis puntos de encontro  
 Pra que cada quen explique  
 Como ve o conto  
 Dos autobuses, da escola  
 E mais dos parques  
 E o conto da auga e da luz  
 Pra tódalas partes.<sup>209</sup>

De entre los cantautores, hubo varios grandes forjadores de símbolos, incluso hacedores de una simbología personal, aunque fuera con los símbolos heredados: la noche en Raimon es un tópico recurrente, en abstracto, pero también en concreto, ya que la policía política solía hacerle registros sorpresa de noche; Aute, sin duda uno de los más poéticos propiamente dicho, también forja una interesante colección de símbolos, como el mar, la lluvia, la mañana, etc.; y Pi de la Serra, quien abundó en una palabra ambivalente: “sensa manies”, que libremente podía traducir falsamente al castellano como “sin manías” (ej., «guardia civil sense manies» en su “Barcelona P.M.”), pero que literalmente significa “sin vergüenza”<sup>210</sup>.

En resumen de todo lo visto, los cantautores recibieron innegables influencias de toda o casi toda la poesía comprometida que les precedió. Algunas de esas lecciones, como hemos visto, fueron, en el plano teórico, una preocupación genuina por el hombre (consideración humanista), empatía hacia las capas más desfavorecidas de la población, afán por llegar a esas mismas capas, denuncia de la injusticia y contra la represión política, historicidad, crítica, denuncia y testimonio del tiempo en el que vivieron. En el plano práctico, es decir, en la forma de expresar estas características, aprendieron de ellos un modo de expresarse en el que lo primario es la comunicación clara y directa, un lenguaje sencillo y una simbología más o menos reconocible por todos. En consecuencia, un nada despreciable aporte a la cultura de y para la resistencia.

De esta manera, los cantautores contribuyeron a varias cosas: la primera fue la difusión de la cultura; la segunda, contribuir a su popularización en el mejor sentido de la palabra: si hubo una derivación más comercial de la musicalización de poemas, o incluso una cierta mercantilización frívola de la poesía, no se debió, en último término, a su labor; la tercera, la reivindicación de unos autores y de un pensamiento soterrado por el régimen. La cuarta fue la formación de una especie de contra-cultura, sólo que en esta ocasión dicha contra-cultura era la verdadera cultura del Estado español que el régimen había borrado y acallado: era una verdadera cultura contra la cultura oficial.

<sup>209</sup> Bibiano: “Nosa é a rúa”; *Alcabre*.

<sup>210</sup> Para ver una enumeración más completa de los símbolos más utilizados por la canción de autor, véase Lucini (1989) I, pp. 50-67.

Para ello, como decía más arriba Sergio Rodríguez Tejada, también consistió en una labor de arrebatarse al régimen el monopolio de la cultura y la capacidad de decidir qué era y qué no cultura o poesía.

Una quinta consecuencia fue la que señalaba José Ramón Pardo: el contribuir a un rescate del olvido.

### La herencia ética: la lucha contra el olvido

*El silencio de las cosas se torna elocuente,  
entretejido de fibras verbales y trechos de caminos  
hacia el futuro, convoca a la memoria, a los ecos de  
tiempos distantes. Aquí se siembra el pensamiento y el  
hombre es el arado. Aquí y solamente así llegará el  
pensamiento al poder y la palabra de la razón será una  
fuerza pública.*

Johannes R. Becher

*... The hillsides ring with "free the people" –  
or can I hear the echo from the days of '39  
with trenches full of poets,  
the ragged army, fixing bayonets to fight the other line?*

The Clash

En el año 1947, la vedette Celia Gámez cantaba una especie de chotis titulado "La amnesia", cuya letra era «la amnesia es la cosa más barata/ y no vale ni la pena, la pena recordar. / Olvídense del día en que ha nacido/ y de nuevo empiece a contar»<sup>211</sup>. Letra que, si no lo era, parecía absolutamente deliberada para el tiempo en el que apareció, ya que a finales de los 40, por un lado u otro, había muchas cosas que olvidar. Por un lado, la propia responsabilidad del franquismo en el plano internacional de la II Guerra Mundial y su colaboración con los regímenes de Mussolini y Hitler; también todo lenguaje y simbología que, aunque fuera vagamente, recordase al fascismo de la guerra y la posguerra. Pero por otro lado, era una invitación a los vencidos a olvidar lo que fueron y lo que les había pasado; un olvido en absoluto positivo, ya que era instaurarlo para poder imponer más fácilmente la visión oficial. El olvido, por otro lado, siempre tenía que ser de los otros, ya que el propio régimen ni olvidaba ni perdonaba, y, paradójicamente, les recordaba a diario a los vencidos su condición y su culpa. Este olvido institucional se volvió además internacional y consolidado cuando el régimen fue siendo admitido en los organismos internacionales, y el presidente Dwight Eisenhower dio su apoyo al régimen del general Franco para la lucha contra el comunismo. De esta manera, el olvido intencionado, impuesto e institucionalizado permitió introducir una versión parcial y manipulada de la historia más reciente. En su reflexión acerca del concepto de "maestro", Manuel Aznar Soler, en su prólogo a *Testimonios y homenajes* de Rafael Dieste, declaraba:

Hablo de "maestros" cuando la falta de ellos ha sido precisamente una de las características generacionales de las personas que ahora tenemos treinta años. Salvo honrosas excepciones que vienen a confirmar la regla, nuestra experiencia del mundo cultural y del mundo universitario durante el franquismo ha sido una experiencia de miseria moral [...] Por el

---

<sup>211</sup> Rodríguez Tejada, I, p. 163.

contrario, conocer la vida y la obra de los españoles vencidos ha sido para todos nosotros una experiencia estimulante.<sup>212</sup>

La gente que nació en los años 40 y primeros 50 se encontró con que el fascismo había borrado prácticamente todo lo positivo que hubo en la década de los 30, acentuando y muy a menudo distorsionando, eso sí, los aspectos negativos que tuvo el período de la II República antes del estallido de la guerra (aunque algunos de esos aspectos negativos hubieran sido provocados por ellos, los vencedores). La historia inmediata había sido manipulada y no se estudiaba de manera objetiva, sino como una épica de buenos y malos, en la que Francisco Franco, con la ayuda de poderes místicos y metafísicos, con la voluntad de la providencia de su lado, había conseguido traer la paz a España y librarla de sus enemigos, que pretendían arruinarla y sumirla en el caos, el desorden y el ateísmo. Los escolares recitaban estos argumentos aprendidos en la escuela o en la iglesia a unos padres y abuelos que, recordando el dolor y el miedo, solían callar a modo de respuesta. Otros padres no callaban y contaban su versión de lo sucedido, mientras que otros esperaban a que sus hijos fueran algo más mayores para entender todo lo que había pasado. Algunos jóvenes de esta generación, especialmente si provenían de un medio burgués o de clase alta que confraternizaba con el régimen, por regla general, tuvieron que esperar a la universidad para, por varios medios, descubrir la otra versión de la historia y comenzar a poner en duda todo lo que les habían contado. Para muchos niños y niñas era incomprensible que no pudieran pertenecer a alguna asociación (del partido o movimiento) como sus amigos, y menos aún aquella respuesta que se les daba: que eran de la *cáscara amarga*; eran hijos de los vencidos.

Pero la versión oficial pesaba como una losa, y estuvo vigente hasta el cambio de régimen, aunque la división que vimos al principio, *nosotros/ ellos*, fuera perdiendo cierta fuerza con el paso de los años y el amoldamiento del régimen a las exigencias exteriores. Por ciertos mecanismos de la mente humana, los vencidos (como clase social), incluyendo a aquellos que participaron activamente, hasta acabaron por aceptar dicha visión y a pesar sobre ellos una culpa incomprensible: quizás fuera por el machaque cotidiano al que fueron sometidos durante la posguerra y, tal vez, para conseguir que sus hijos pudieran tener un futuro, transigieron en algunas cosas<sup>213</sup>. Para los años 60 y 70 había alrededor de 40 años de historia manipulada que desmentir.

En el caso de los cantautores nacidos entre los últimos treinta y los años 40, como jóvenes de su generación que eran, las vías de desmentir y conocer la historia vinieron por diversas vías. En primer lugar, como ya vimos, hay un número nada desdeñable de descendientes de los vencidos de toda condición social, como Raimon, Elisa Serna, Joaquín Carbonell, Labordeta..., y hasta de vencidos ilustres, como el caso de Elfidio Alonso. En sus casas la cadena de

---

<sup>212</sup> En Rafael Dieste, *Testimonios y homenajes* (Barcelona, 1983), p. 8; *apud* Tuñón de Lara y J. A. Biescas, pp. 381-382.

<sup>213</sup> Tenemos el ejemplo de José Antonio Labordeta, quien cuenta en sus memorias *Regular, gracias a Dios*, que, durante la primera mitad de los años 40, sus padres le escolarizaron en un colegio alemán, posible gracias a la colaboración del régimen con el III Reich. Y es que su padre, Miguel Labordeta Palacios, estuvo en el punto de mira de los militares y guardias civiles de Zaragoza; se había salvado de un “paseo” gracias a la intervención de un jefe de Falange al que había ayudado años atrás, cuando el partido fascista se dio al terrorismo en los años precedentes a la guerra.

intoxicación informativa solía romperse con los reproches y vivencias de sus padres o de algún pariente, de manera que muchos ya sabían la historia que se escondía detrás de las banderas y de los desfiles de la victoria.

En segundo lugar, la escuela y la universidad. En la escuela primaria y secundaria, por vías diversas, existían algunos profesores que habían conseguido ser rehabilitados y que, si por lo menos no desmentían la versión oficial, callaban al respecto, procurando no alimentarla. Pero la ruptura más fuerte se producía en la universidad, donde, como hemos visto, había profesores que no transigían con la versión oficial, mientras que, ellos mismos u otros, hacían un esfuerzo enorme por hacer prevalecer y practicar una difusión de la cultura limpia de la contaminación ideológica a la que el régimen la sometía. Pero sobre todo era el compartir vivencias e ideas con los compañeros. Poco a poco, la incomunicación y el silencio que el régimen había impuesto entre las personas se iba quebrando, y se compartían los materiales que componían la tercera forma de desmentir la versión oficial.

Los obreros, por su parte, tuvieron otras formas, aunque, por lo general, entre ellos tampoco se tuvo que hacer un gran esfuerzo por desmentir las versiones oficiales de la historia reciente: incluso un obrero de derechas, con el tiempo y con los sucesos, se acabaría dando cuenta de que aquel régimen no estaba allí para él y que, en último término, era un ciudadano de segunda.

Las salidas al extranjero fueron otra forma para contravenir la versión oficial: allí había acceso a toda la literatura española y extranjera que no se podía leer en España, además de otra versión de la historia, y también noticias sobre el país que de ningún modo recogían los periódicos oficiales o, si lo hacían, era de forma tergiversada. Sin embargo, el poder salir al extranjero no era algo que estuviera al alcance de cualquiera, por lo que la tercera forma de desmentir lo oficial, más propiamente, es la que acabamos de ver: la cultura para la resistencia que se conformó en la poesía de los años 50. En ella se encontraban unas vivencias personales y unas reflexiones propias absolutamente verídicas y sinceras: en *Quinta del 42*, José Hierro declaraba sus experiencias en las cárceles de la posguerra, al igual que Marcos Ana y el *Prometeo XX* y *Prometeo liberado* de José Luis Gallego; Ángela Figuera Aymerich relataba apasionadamente la vivencia del bombardeo sobre Madrid, en el que pudo haber perdido la vida mientras nacía su hijo; y Celso Emilio Ferreiro relataba sus vivencias en el frente, mostrando arrepentimiento por haberse enrolado en el ejército rebelde o nacional. Por otro lado, la angustia existencial que transmitía Blas de Otero con sus poemas permitía descubrirles que no eran sentimientos exclusivamente suyos, y que muchos eran los que andaban como perdidos y sin esperanzas bajo el gris tedio cotidiano que el franquismo había impuesto con su cerrazón moral. Había rebeldía contenida en las patrióticas palabras de Gabriel Celaya: no era el patriotismo al uso lo que estaba presente en su "España en marcha". Gabriel Aresti y Salvador Espriu resucitaban la fuerza de las palabras de sus lenguas. Y también llegaban implícitamente, despertando simpatías y empatía, aquellos retratos de los vencidos que muchos de estos poetas presentaban: mendigos, obreros, niños sin escolarizar, niñas explotadas a corta edad, prostitutas, madres... Todo un desfile de los miserables que no hacía otra cosa más que, con el testimonio de su presencia, desmentir aquella gloria triunfalista impuesta tras abril de 1939. Por primera vez, en la poesía social, pero también en la novela, en el teatro y en el cine neorrealista, dicha juventud accedía a un relato en

absoluto triunfalista de la contienda: un relato que, además, mostraba la otra cara de la moneda... Quizás, el propio lado de la moneda de esta juventud.

Por estas vías acabaría llegándoles también la producción literaria inmediatamente anterior a la guerra y durante ella, y descubrir los nombres de Antonio Machado, García Lorca, Miguel Hernández y otros, que tan soterrados se hallaban. La historia oficial comenzaba a quedar en entredicho, y se descubría que la II República no era un proyecto destinado a establecer una dictadura bajo mandato soviético, sino una democracia en la que muchas personas trataron de solventar las diferencias sociales entre los ciudadanos; que la guerra civil no la comenzaron los vencidos, como tantas veces se decía (y se seguiría diciendo); y que los combatientes republicanos no eran necesariamente los malvados *rojos* capaces y responsables de los actos más atroces, sino que había grandes historias que revelaban en muchas ocasiones unos altos ideales y una gran solidaridad; pero sobre todo la historia de la inmediata posguerra, cuando muchos descubrían que incluso el hombre más respetado del pueblo tenía las manos manchadas de sangre, y hasta de sangre inocente: conocer la cruel represión que siguió a la victoria fue, en muchos casos, determinante. Como consecuencia, la juventud de los 60 y 70 miraba al pasado y éste se les descubría como una idílica Arcadia, y a sus protagonistas como héroes. Muchas canciones como “A contratiempo” de Adolfo Celdrán o “El burro i l'àguila” de Pi de la Serra tenían presente esta idea de un pasado mejor, en el que reinaba la felicidad y la igualdad. Ciertamente, tal vez una imagen bastante idealizada de la realidad histórica, pero útil en cuanto a lo que en estas canciones se pretendía reivindicar.

Faltaríamos a la verdad si dijéramos que la producción de los cantautores, o, por lo menos, de los más políticamente significados, se centró en la reivindicación y rehabilitación de un tiempo y de un hecho histórico. Pero una parte importante de su producción sí trata de hacer lo que daría en llamarse “recuperación de la memoria histórica”, pero sin ningún tipo de revanchismo.

Por muy idealizado que se pueda tener un determinado pasado, lo cierto es que muchas obras posteriores a la II Guerra Mundial habían descubierto que la memoria, el hacer recordar ciertos hechos pasados e históricos, era una categoría estética incluso con una enorme carga subversiva. El hecho era que, hacia los años 50 y 60, la ola de amnesia no era exclusiva de la España franquista, sino que también la padecían los países del eje occidental: los horrores descubiertos en los campos de exterminio como Auschwitz o las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, de los que no hacía demasiado tiempo, quedaban cubiertos por una neblina de olvido y se corría el riesgo de olvidarse, es decir, de borrar de la conciencia colectiva del pueblo, mientras que la culpabilidad de muchos responsables de los horrores de aquellos tiempos parecían perdonarse mediante el olvido. Fue en esos momentos en los que artistas y pensadores consideraron que el arte podría constituir un efectivo instrumento para hacer memoria; ya Georg Lukács había sentenciado que el arte era la memoria de la humanidad, cuando considera que los momentos en los que el hombre reconoce en el arte y los vive como propios: «... el arte los fija para toda la humanidad como momentos de su evolución, como momentos de la hominización del hombre»<sup>214</sup>.

---

<sup>214</sup> *Peculiaridad de lo estético*, v. 2, p. 197; *apud* Marx y Engels, p. 32.

Por estas razones, autores como Marcuse o Adorno abordaron la problemática de la memoria, o mejor dicho, de la falta de memoria. Por ejemplo, para Adorno, la amnesia no era un síntoma puntual de cierta decadencia cultural de la posmodernidad, sino que era un síntoma genético de la propia sociedad burguesa:

El espectro de una humanidad sin memoria... no es un mero producto de decadencia, sino que está ligado necesariamente con el carácter progresivo del principio burgués. (...) la sociedad burguesa avanzada anula la memoria, el tiempo, el recuerdo como una especie de residuo irracional del pasado.<sup>215</sup>

Adorno se dio a sí mismo la respuesta cuando formuló su famosa pregunta: cómo hacer filosofía después de Auschwitz, de qué serviría o de qué había servido; y por extensión, cómo hacer arte. La respuesta era para que aquello no cayera en el olvido de la conciencia colectiva y quedara nada más que encerrado en los volúmenes de los libros de historia. En este sentido, piensa Herbert Marcuse que el arte debe hacerse cargo de los sucesos más trágicos para lograr dos cosas: que no caiga el olvido sobre ellas y, también, realizar una especie de purificación; al realizar una crítica a Hegel, cuando éste afirma que la realidad es más falsa que el arte comparado con la auténtica realidad, Marcuse dice que tales afirmaciones «en el enfrentamiento del arte con la realidad se convierten en una farsa», pues sucesos como Auschwitz o My Lai:

Permanece antes bien lo «amargo» y apenas una realidad inconcebible. El arte se aleja de ella, pues es incapaz de representar tanto sufrimiento sin someterlo a una configuración estética y de este modo a la catarsis conciliadora, a la fruición. El arte queda inexorablemente contagiado de esta culpabilidad. Sin embargo, este hecho no lo libera de la necesidad de repetir una y otra vez algo, lo que pueda sobrevivir incluso a Auschwitz y tal vez algún día llegue a hacerlo imposible. Si incluso se silenciara la memoria, entonces desde luego habría llegado el «fin del arte». El arte auténtico conserva la memorial pese y contra Auschwitz: ella constituye el fundamento sobre el que siempre se ha originado el arte –la memoria, la necesidad de suscitar imágenes de lo «otro» posible. (...) la obra de arte no oculta lo que es: lo revela.<sup>216</sup>

Sin embargo, como apuntaba Adorno, hay conveniencia en la amnesia en las sociedades capitalistas, pues la memoria no consiste sólo en recordar y tomar conciencia de unos hechos acaecidos en el pasado, sino que también contiene un potencial revolucionario muy fuerte, como veremos más adelante. Aquí descubrimos los intereses del régimen franquista al pretender una amnesia colectiva sobre los años inmediatamente anteriores a la guerra y sobre todos los aspectos positivos que tuvo, y fue exactamente lo que descubrió mucha de la juventud de los años 60 y 70: un proyecto social, político y cultural que podría haber resultado beneficioso para amplias capas de la población que quedó truncado con el estallido de la guerra y el consecuente triunfo del fascismo español. Esa memoria tiene el poder de desmentir la versión oficial de los hechos, de la realidad y de la historia, y por

---

<sup>215</sup> “Wes bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?”, en *Bericht ubre die Erzieherkonferenz am 6. und 7. November in Wiesbaden* (Frankfurt, 1960), p. 14; *apud* Marcuse (1987), p. 129.

<sup>216</sup> Marcuse (1978), pp. 122-123.



eso era más conveniente el olvido. En otra de sus obras, Herbert Marcuse afirma que hay relación entre la memoria y la promesa de felicidad que encierra el arte:

Puesto que el arte conserva –mediante la promesa de felicidad– la memoria de las metas que no se alcanzaron, puede entrar en calidad de «idea reguladora» en la desesperada lucha por la transformación del mundo. Contra todo fetichismo de las fuerzas productivas, contra el sometimiento continuado de los individuos a las condiciones objetivas (que siguen siendo relaciones de dominación), el arte representa el objetivo último de todas las revoluciones: la libertad y la felicidad del individuo.<sup>217</sup>

En ese sentido, según el cual el arte encierra en sí la memoria del pasado, y junto a ella la promesa de las cosas no realizadas, el arte también contiene en sí la promesa y anticipación de un futuro mejor, de una esperanza. Por eso, para Karl Marx, según Prawer:

... la «medida» o «proporción» inherente al arte es, al mismo tiempo, un presagio y una promesa del estado no alienado que podemos esperar en un futuro mejor y más justo.<sup>218</sup>

Esa promesa truncada, pero realizable, y la esperanza en un futuro mejor, fue en gran parte la formadora de la cultura para la resistencia que arrancaba desde los años 50, cuando se hizo realidad esa especie de profecía que Luis Cernuda lanzó durante la guerra civil:

Si por fatal destino no les salva su talento, a estos que hoy forman el volumen *Poetas en la España leal*, tal vez les salve en la memoria futura el recuerdo de la tempestad a través de la cual se alzaron sus voces, asombradas unas y otras confundidas.<sup>219</sup>

Es un espíritu similar al que Raimon expresa en su canción “Qui ja ho sap tot”, canción en la que el cantante de Xàtiva declara que su canto es para aquellos que, como él, están dispuestos a aprender:

... El desig i l'esperança,  
la derrota no acceptada,  
el dubte de tot saber,  
l'alegria ben guanyada,  
la tristesa d'un temps malalt  
d'hipocresia forçada  
que volem ben diferent,  
és el que jo cante. ...<sup>220</sup>

Aquello que se rompió en 1936 se interpretaba como algo inconcluso injustamente, como si la historia le hubiera sido robada a todo un pueblo, y era preciso retomarlo en algún momento futuro, cuando los tiempos fueran más propicios. Como heraldos de aquel proyecto y de los ideales que lo alentaban, estaban los poetas de entonces, a cuyo rescate, comenzado en los años

---

<sup>217</sup> *Ibíd.*, p. 138.

<sup>218</sup> *Apud* Marx y Engels, p. 23; citado por Miguel Vedda.

<sup>219</sup> “Nota crítica a *Poetas en la España leal*”, *Hora de España*, VIII (Valencia, agosto de 1937), pp. 73-75; *apud* Aznar Soler y L. M. Schneider II, p. 343.

<sup>220</sup> “Qui ja ho sap tot”; *Campus de Bellaterra*.

cincuenta, los cantautores contribuyeron a su modo. Como Manuel Aznar Soler escribe:

Durante cuarenta años el antifascismo ha sido la seña de identidad específica de una inteligencia española condenada a la penumbra de la Resistencia. Pero la tradición cultural, interrumpida por la fuerza de las armas en 1939, sigue en pie porque la historia de nuestra memoria colectiva sigue viva y porque el exilio y la resistencia interior han mantenido una fidelidad ejemplar hacia sus orígenes. (...) <sup>221</sup>

Además de las musicalizaciones que realizaron sobre sus poemas, los cantautores también rindieron sentidos homenajes a estos poetas de la República en canciones con letras propias; casos como el “En Colliure” con el que Serrat cerraba su monográfico sobre Machado; *Al borde del principio*, disco y canción de Adolfo Celdrán con el que rendía un homenaje reivindicativo a Miguel Hernández; “Muerte de Antonio Machado”, escrita por Antonio Gómez, con música de Antonio Resines y cantada por Teresa Cano, era no un homenaje, sino una denuncia-documental sobre la muerte del poeta español más respetado internacionalmente en los años 30; y Federico García Lorca, que recibió homenajes cantados por una multitud de cantautores como Carlos Cano, Patxi Andión, Aguaviva, Enrique Morente, etc. Pero no sólo fue la recuperación de aquellos poetas e intelectuales de una de las épocas más lúcidas de las culturas españolas, tanto en castellano como en catalán, gallego y vasco; también fue la recuperación de la memoria de muchos hombres y mujeres que se enfrentaron a la opresión durante la guerra civil o antes. Algunas de estas personas eran verdaderas e históricas, como Aída de la Fuente, a la que rinden tributo Víctor Manuel y Nuberu; otras eran personas anónimas que, como individuos, representaban a colectivos, tales como “Manuela” de Patxi Andión, o personajes muy reales de los que casi nadie conocía su historia: “Juan García”, de José Menese, o “Chato el Esparraguero”, reivindicado por Manuel Gerena. También a través de la musicalización de los poemas escritos en esta época, si bien es cierto que no fueron muchos: parte de los monográficos sobre Miguel Hernández que realizaron, por separado, tanto Serrat como Francisco Curto y Enrique Morente, contenían algunos de estos poemas, como la “Canción final”, “El niño yuntero” o “Déjame que me vaya” (letrilla de canción sin música); de Antonio Machado se musicalizaron pocas poesías del ciclo de la guerra: una de ellas, “Muerte del niño herido”, fue musicalizada e interpretada por Elisa Serna en su primer sencillo... y, finalmente, el conjunto de folk de Valladolid, La Fanega, musicalizó una “Serranilla” que escribió un miliciano anónimo, que firmó como “Un miliciano”, y que fue publicada en el *Romancero general de la guerra de España* <sup>222</sup>.

Por los montes y collados  
jóvenes alientos van;  
son los milicianos, madre,

<sup>221</sup> Manuel Aznar Soler: “Epílogo”; Aznar Soler y L. M. Schneider II, p. 279,

<sup>222</sup> Lo recoge César de Vicente en su antología (ver bibliografía), y añade esta nota: «el autor de este poema utiliza uno de los esquemas tradicionales de la poesía medieval: el encuentro entre una campesina y un caballero en la sierra. Estas composiciones fueron utilizadas por Juan Ruiz en su *Libro de buen amor* (siglo XIII) aunque fue el marqués de Santillana, Íñigo de Mendoza, quien las dio una mayor relevancia como estructura poética. La “serranilla” de este miliciano transforma los personajes pero mantiene la secuencia narrativa» (p. 185, N62).

contra el traidor a luchar.  
 Ya suben por la vereda  
 alta que va hasta el canchal;  
 de Segovia a la llanura  
 tendida lejos está;  
 de pinares y praderas  
 el monte que han de pisar;  
 por las breñas y las lajas  
 mucho tienen que saltar;  
 por los valles y las trochas  
 sus pies tienen que mijar;  
 los soles que los alumbran  
 su piel levantado han,  
 y los tiros maldiciones  
 y rabia para luchar.  
 Por los montes y collados  
 jóvenes alientos van.<sup>223</sup>

Pero no sólo de los hechos pasados contribuyeron a recobrar la memoria histórica, sino que también contribuyeron a crear la memoria histórica del futuro. Gracias a ellos no se han olvidado muchos nombres de estudiantes y obreros que fueron asesinados a manos de los cuerpos de seguridad del Estado o de los grupos ultra-derechistas (muy vinculados a aquéllos): el primero de todos ellos fue Chicho Sánchez Ferlosio, que quiso vengar la memoria del dirigente comunista Julián Grimau, ejecutado por “rebelión militar”; pero hubo muchas más. Perviven y llegan a las generaciones más jóvenes los nombres de Rafael Guijarro Moreno, recordado en el romance “Què volen aquesta gent?” de Maria del Mar Bonet, o Enrique Ruano Casanova, muerto en similares circunstancias y al que tantas veces se le ha atribuido ser el protagonista de esta canción; los de Amador Rey y Daniel Niebla, obreros gallegos asesinados en una manifestación, inmortalizados para siempre en el poema de Uxío Novoneyra que se convirtió en tema de Bibiano, “Amador e Daniel”; los de Javier Verdejo, estudiante asesinado mientras realizaba una pintada, y los abogados laboristas de la calle Atocha, reivindicada la memoria de todos ellos en el poema de Juan de Loxa que musicalizó Aguaviva “Es urgente”, y en dos temas de Elisa Serna: una pequeña “Canción de cuna” dedicada a una de las supervivientes, Dolores González Ruiz<sup>224</sup>, y, de modo más general, “La historia os arrinconan”; el del anarquista Salvador Puig Antich, rememorado en la canción de Lluís Llach “I si canto trist” y en la de Joan Isaac, como dedicatoria a la novia de aquél, “A Margalida”; el del joven asesinado por la ultraderecha de Valencia mientras colgaba carteles por el estatuto, en el réquiem de sabor popular “A Miquel Grau” de Al Tall; los obreros de Vitoria, en ese réquiem magistralmente compuesto e interpretado por Lluís Llach “Campanades a morts”; o los de Carlos González, Mari Luz Nájera, etc., retratados en muchas canciones, directa o indirectamente, individual o colectivamente, en canciones que denuncian la violencia y la sinrazón, como

<sup>223</sup> La Fanega: “Serranilla del miliciano”; *Y cada paso que demos...*

<sup>224</sup> Hay un motivo doble para la dedicatoria: la abogada Dolores González Ruiz, que estaba embarazada y su hijo sobrevivió al atentado, no sólo era esposa de uno de los asesinados, Francisco Javier Sauquillo, sino que también fue compañera sentimental de Enrique Ruano (notas incluidas en el disco *Choca la mano!*).

puede ser “Enfermedades de invierno”, antiguo poema de Jesús López Pacheco musicalizado por Luis Pastor. Aunque sin lugar a dudas, el hecho que consiguió mover a la composición de multitud de canciones fueron los últimos fusilamientos de Septiembre de 1975: “Al alba” de Luis Eduardo Aute es, sin duda, la más conocida, la más célebre y, probablemente, la de mayor calidad poética; pero hubo algunas más, como “Xirgatu egin zituzten” (“Por la dulce y amorosa tierra”, traducción aproximada) por el conjunto de rock progresivo vasco Koska; “Muerto a muerto” de José Menese; “Gure lagunei” (“A nuestros compañeros”) de Urko; “27 de septiembre de 1975” de José Pérez, y “27 de septiembre” de José Barba.

Mención especial merece un proyecto de verdadero intento de recuperación de la memoria histórica. Se trata de la *Cantata del exilio* (“¿Cuándo volveremos a Sevilla?”)<sup>225</sup>, un proyecto en cierta medida ambicioso, elaborado por Antonio Gómez (letrista) y Antonio Resines (compositor), con la colaboración de amigos como el colectivo Malasaña, Luis Pastor, Quintín Cabrera, Teresa Cano, Pablo Guerrero, Luis Mendo, Judas Sanz, etc., y el equipo “El Cubri” como realizador de los dibujos y del diseño de la carpeta del disco. Un disco en el que se alternaban las canciones y las narraciones de Gómez sobre los españoles que, exiliados a Francia, combatieron activamente dentro de la Resistencia francesa, o deportados a los campos de exterminio de los nazis (algunos de ellos contruidos por estos hombres), con el testimonio real de algunas de estas personas. Una especie de disco-documental que, probablemente, fuera de las primeras obras artísticas destinadas a recuperar la memoria histórica y que, por desgracia, no trascendió demasiado y ha quedado casi como una rareza que se abría con Antonio Gómez leyendo un telegrama auténtico que el general Franco remitió a Hitler deseándole, en una terminología totalmente nazi, el triunfo del III Reich. Quizás la explicación esté en, como Gómez sostiene, la diferencia esencial que tenía respecto a otros discos titulados *cantata*; éste era un estilo épico de hacer un disco, importado desde Latinoamérica, con el modelo que Quilapayún habían imprimido en su *Santa María de Iquique*: contar una historia de modo épico a modo de denuncia o glorificación de unos hechos. En España, la primera cantata que se produjo fue *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta*, sobre el texto de Pablo Neruda, a cargo de Olga Manzano y Manuel Picón, argentinos exiliados en España, y que produjo el propio Gómez. La cuestión era que estas cantatas solían acabar con un himno reivindicativo, lo más inflamante posible, que llamaba a la lucha; sin embargo, la *Cantata del exilio*, que recorre los años comprendidos entre 1939 y 1945, no: acaba con el tema instrumental “Regreso” y, al final, con Antonio Gómez pronunciando de forma descorazonada: «... Y así, el silencio se fue convirtiendo en rebeldía». «Y no podía acabar de otra manera», nos sentencia Gómez haciéndonos recordar que lo único que les quedó a los partisanos españoles de la II Guerra Mundial y a los deportados españoles en los campos de concentración fue, si no el silencio, sí la indiferencia por parte de prácticamente todo el mundo. Tal fue así que el reconocimiento oficial de la entrada de los españoles en París como primer grupo del ejército que lo lograba no fue reconocida institucionalmente hasta hace algunos pocos años por las autoridades centrales francesas, y

---

<sup>225</sup> Referencia a la creencia de la madre de Antonio Machado, aquejada por cierta demencia senil, quien, camino del exilio, pensaba que volvían a la casa en Sevilla.

todavía hace falta recordarlo una y otra vez, cada vez que Hollywood habla sobre el tema, o cada vez que el presidente del gobierno de España, en su adhesión al recuerdo contra el holocausto, olvida sistemáticamente a los compatriotas que lo padecieron<sup>226</sup>.

## **Conclusiones**

Como decíamos al principio, el tema de la defensa de la cultura, que habían desarrollado los intelectuales de los años 30, seguía vigente en los años 60 y 70 y, como dijo André Malraux, era una cultura a conquistar. Años de sepultar la cultura, de encerrarla en libros e instituciones académicas, imposibilitando casi sistemáticamente al pueblo su acceso; años de mutilar la cultura, despojándola de todo aquello que al régimen le resultaba incómodo porque contradecía sus tesis: eran años a conquistar de algún u otro modo. Los intelectuales que deseaban trascender al pueblo no lo tenían fácil, mucho menos el pueblo que podría desear acceder a sus producciones, y todo era muy difícil, con tantas distracciones para él como eran el fútbol, los toros, el cine (tanto el épico como el frívolo) y esa imagen, real o ficticia, de inaccesibilidad de la gente de la cultura. En ese abismo que mediaba entre los intelectuales y el pueblo, muchos de los cantautores funcionaron como un puente o un eslabón necesario en la cadena de difusión popular de la cultura y de la poesía. Se trataba de arrebatarse la cultura, tanto la alta como la popular, y entregársela al pueblo, su verdadero depositario, tal como defendían aquellos intelectuales de los años 30: y ésta era una idea que seguía vigente.

No obstante, tampoco se trató tanto de rescatar una cierta cultura junto a los ideales que la alentó, ni acercar una cultura nacional que por derecho le pertenecía al pueblo, como de formar realmente una nueva cultura. Por un lado, la cultura oficial del franquismo se había quedado estancada desde los años 50, y cada día había más deserciones de entre sus filas: Ridruejo, Joaquín Ruiz-Jiménez –los casos más sonados–, Vivanco, Cela, etc., eran intelectuales que podían considerarse orgánicos (con matices) y que se iban pasando a una cultura que, de haber estado soterrada y exiliada, se hacía cada día más fuerte y presente en la sociedad española. La cultura de la disidencia del tardofranquismo y de la transición era una cultura nueva y rica que había cogido materiales de la cultura comprometida de los años 20 y 30 y del clasicismo español en su estado más puro, y a la que se unían nuevos elementos que respondían a la situación actual. Lo más atractivo, y lo que la confería su rasgo esencial de cultura (y de cultura popular) fue que no era, como había sido la cultura oficial, una cultura de la sumisión, sino al contrario: una cultura que se oponía al régimen desenmascarando sus mentiras, una cultura dinámica y destinada a potenciar la creatividad y el espíritu popular. Fórmulas de una nueva cultura que ya habían sido formuladas por Antonio Gramsci:

Crear una nueva cultura no significa sólo hacer individualmente descubrimientos «originales», significa también, y especialmente, difundir

---

<sup>226</sup> En el transcurso de estos años, también el rey Felipe VI homenajeó a los combatientes españoles de “La 9”: los primeros que entraron en París. El 28 de junio de 2015, con Antonio Gómez, Gonzalo García Pelayo (fundador y director del sello Gong) y Manuel Gerena (que no intervino en el disco), tuvimos una mesa redonda en torno a este disco en nuestro programa radiofónico *La Hoguera* (“Cantata del exilio”, 28-VI-2015, [www.ivoox.com/hoguera-cantata-del-exilio-audios-mp3\\_rf\\_4697724\\_1.html](http://www.ivoox.com/hoguera-cantata-del-exilio-audios-mp3_rf_4697724_1.html)).

críticamente verdades ya descubiertas, «socializarlas», por así decirlo, y convertirlas, por tanto, en base de acciones vitales, en elementos de coordinación y de orden intelectual y moral. El que una masa de hombre sea llevada a pensar coherentemente y de modo unitario el presente real es un hecho «filosófico» mucho más importante y «original» que el redescubrimiento, por parte de algún «genio» filosófico, de una nueva verdad que se mantenga dentro del patrimonio de pequeños grupos intelectuales.<sup>227</sup>

Y continuaba, en casi asombroso parecido a la “nueva sentimentalidad” expuesta por Antonio Machado:

Hay que hablar de lucha por una nueva cultura, o sea, por una nueva vida moral, que por fuerza estará íntimamente vinculada con una nueva intuición de la vida, hasta que ésta llegue a ser un nuevo modo de sentir y de ver la realidad, y, por tanto, mundo íntimamente connatural con los «artistas posibles» y con las «obras de arte posibles».<sup>228</sup>

Estas palabras de Gramsci son plenamente aplicables a la situación que se vivía en el tardofranquismo y la transición, cuando un grupo de gente, incluidos los cantautores, habían contribuido a formar una conciencia cívica totalmente responsable, educada en unos valores democráticos y de igualdad que el gobierno nunca había enseñado; todo ello gracias al esfuerzo de recuperación de muchas cosas; en el caso de los cantautores fue una recuperación más o menos triple: musical, por cuanto rescató del institucionalismo un folklore secuestrado y cada vez menos popular; literaria, por cuanto dieron a conocer a amplias capas de la población poetas de todos los tiempos y estilos; e histórica, en cuanto contribuyeron a restituir la memoria de un tiempo y de sus hombres y mujeres frente a la condena oficial a la que el régimen los tenía sometidos desde los años cuarenta. En ese sentido, las palabras de Adolfo Sánchez Vázquez son de lo más significativo: «Para un marxista español, esta nueva cultura debe hundir sus raíces en lo más vivo de la tradición cultural y en las exigencias de la propia realidad»<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup> *Antología*, selección y traducción de Manuel Sacristán (México, Siglo XXI, 1970), p. 366; *apud* Aznar Soler y L. M. Schneider II, p. 259.

<sup>228</sup> *Ibíd.*, p. 260

<sup>229</sup> Cena-homenaje, 4-10-76; en *Argumentos* Núm. 1 (mayo 1977), p. 72; *apud* *Ibíd.*, p. 280.



# Capítulo III

## *El compromiso*

### *en la Canción de Autor en España*



Antonio Gómez recibe a Mercedes Sosa en el aeropuerto de Barajas, dándole la primera noticia del asesinato de Víctor Jara (cortesía de Antonio Gómez)



## Compromiso en la canción de autor

*¿Cómo va el arte a mover a los hombres, si él mismo no es afectado por el destino de ellos?*

Bertolt Brecht

Resultaría redundante hablar de compromiso en la canción de autor de los años 60 y 70, incluso 80. No obstante, es preciso hacer una matización: ni toda la canción de autor era social, ni toda canción social es de autor, estrictamente. Respecto a la primera disyunción, eso fue cierto desde el principio: también hubo cantautores que no tocaban la canción social, lo cual no quiere decir que no estuvieran comprometidos en otros aspectos; Mari Trini fue un ejemplo:

Hay muchos artistas a los que les gusta resaltar el lado positivo de las cosas. Creo que también hay un aspecto negativo, del que también hay que ocuparse. Una persona humana es un problema. Por medio de destacar esa parte negativa, trato de hallar la solución, o de ayudar a hallarla. Procuro profundizar también en sus causas, averiguar por qué pasan esas cosas. De todas maneras, no creo que se pueda arreglar el mundo con las canciones, aunque la canción con intenciones políticas me merece un respeto. Lo que sí se puede hacer es ayudar a las personas en ciertos momentos de crisis.<sup>1</sup>

Respecto a la canción social, exceptuando algunos casos que hemos visto a lo largo de estas páginas (ciertas canciones populares de los años 30, algunas coplas, algunos temas de pop<sup>2</sup> e, incluso, añadiríamos, ciertos temas de cantantes humorísticos como Emilio el Moro, en cuanto representaban cierta burla de la copla manipulada de la posguerra<sup>3</sup>), sí es cierto que, como en otros lugares, fue patrimonio casi exclusivo de cantautores y cantantes de folk, aunque esto acabó por cambiar cuando, a mediados y finales de los 70, surgieron otras expresiones que no eran exactamente canción de autor, como fueron, por ejemplo, varios sub-estilos de rock (progresivo, con raíces, urbano) los conjuntos de folk e incluso las composiciones sinfónicas de Luis de Pablo. Desde entonces, resulta que una cierta canción social se manifiesta en el rock, en el heavy metal<sup>4</sup> y en el punk-rock, y no de una manera incidental, ocasional y hasta oportunista, sino de una forma sincera y clara, como reconocen muchos cantautores como Luis Pastor:

Surgen así músicas o formas musicales que comunican más fácilmente con las nuevas generaciones: es el rock urbano que sustituye a lo que habíamos representado nosotros en tanto que canción popular, años atrás. Son otros contenidos, otros lenguajes, otras formas musicales y estéticas,

---

<sup>1</sup> José Antonio Gaciño: “Mari Trini a nivel estético”; *Triunfo* Núm. 461 (3-IV-1971), p. 52.

<sup>2</sup> Sin ser un cantautor social, más inclinado a la canción melódica, Adamo, por ejemplo, realizó una bella canción inspirada por la guerra de los seis días, titulada “Inch’ Allah”, y también llegó a criticar sutilmente a Franco en otro tema.

<sup>3</sup> Emilio el Moro no era un cantante humorístico social, hacemos notar; pero es curioso que su parodia de “Soy minero”, “Soy cartero”, se base en buena medida en la queja sobre el trabajo y las condiciones físicas de éste frente al original, que habla del trabajo como una virtud, un destino y hasta una “gracia”, y en el que está ausente cualquier referencia a las condiciones físicas.

<sup>4</sup> En tocar temas sociales en el rock duro y heavy metal en España, nuestros conjuntos fueron más aventajados que los grupos extranjeros a los que idolatraban, quizás con la excepción de Black Sabbath y algunos más. Lo cierto es que el heavy anglosajón es poco dado a tocar temas sociales, aunque no lo excluye en absoluto.

con los inconvenientes sociales de una juventud que pasa del rollo político, que sobre todas las demás cosas quiere divertirse. Por ello el rock puede considerarse la canción popular de unos determinados años.<sup>5</sup>

Pero mientras Luis Pastor considera que hay una falta de implicación política en los grupos de rock, el dúo argentino Claudina y Alberto Gambino valoran muy positivamente el contenido de las canciones de esos grupos:

... En cuanto a los textos que hacen los grupos de rock que han tomado ese camino, demuestran tener mucho ingenio. Gente como Leño, Coz, Asfalto, que hacen una canción de denuncia con nuevos aires. Lógicamente, hoy no se denuncia el franquismo, pero se denuncia la marginación de la juventud, el paro; luego hay cantautores que se les ocurre hacer una canción a los marginados; ha sido siempre la raíz de los cantantes. Se han ganado cosas e ideas que son importantes, que han cambiado. Al menos se dejan las puertas abiertas.<sup>6</sup>

Abarcar toda manifestación de canción social es una labor demasiado ambiciosa para este trabajo y la acotación espacio-temporal que nos hemos propuesto, por lo que, por simplificar, cuando nos refiramos a los cantautores, se tratará de aquellos que practicaban algún tipo de canción social o, mejor dicho, comprometida, siendo éste un término que abarca más realidades.

En este punto vamos examinar cómo se dio ese compromiso con la realidad y con la sociedad en los cantautores. En los puntos anteriores establecimos que la canción social de los cantautores bebía directamente de la poesía social que se vino haciendo desde la posguerra hasta los comienzos de la canción de autor, de la poesía republicana cuando era posible acceder a ella, y de algunas canciones folklóricas. Sin embargo, las condiciones habían cambiado, y aunque los poemas y las canciones populares podían actualizarse de alguna manera, los tiempos del desarrollismo, la tecnocracia y el afán exacerbado del consumismo, imponían nuevas realidades a considerar: ya no eran los días de cuando Celaya escribía “España en marcha”, aunque aquella realidad siguiera vigente, y si, anteriormente, la denuncia había sido contra la represión brutal, sin dejar de olvidar ésta cuando se producía, o simplemente para hacer memoria, ahora había que cantar también contra una represión más sutil: la idea de falsa normalidad que el consumo había impuesto sobre la población, la alienación.

Recordaremos que para muchos poetas sociales fue una cuestión de vital importancia el averiguar cómo realizar una poesía verdaderamente social, es decir, cómo hacer llegar al pueblo sus producciones a esa “inmensa mayoría” y que, además, fueran comprensibles por ella. Ya a finales de los 50 muchos de ellos como Blas de Otero y Gabriel Celaya apostaron por utilizar, de alguna manera, los medios técnicos de reproducción y difusión que tenían a su alcance para lograr ese fin; por esa razón, aplaudieron entusiastamente la

---

<sup>5</sup> Claudín [Coord.], p. 63. Cabe hacer la advertencia de que, en las declaraciones de los cantautores hacia los años 80, en general, hay la intuición de que por “rock” entienden una multitud de géneros y estilos que irían desde el rock urbano hasta el pop, la *nueva ola* o todo lo que se entendió como *la Movida*. Pastor habla aquí, explícitamente, sobre el rock urbano, aunque no acaba de acertar al clasificarlo como apolítico, ya que bajo esa denominación cabía gente como Bloque, Asfalto, Topo, Leño, los primeros Coz o Barón Rojo: grupos con letras bastante sociales y comprometidas; aunque, si acaso, una segunda generación mostrara cierto desprecio hacia la práctica política.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, pp. 56-57.

venida de la *Nova Cançó*, Raimon y Paco Ibáñez, primero, y del resto de la canción social y de autor después, y además muchos participaron activamente en sus procesos creativos. Para ellos, los cantautores no sólo significaron un medio importante de difusión de algunos de sus poemas más comprometidos, sino, más importante aún, la difusión del mensaje que estos poemas conllevaban; incluso para muchos, como Celaya y López Pacheco, la recuperación de la dimensión oral de la poesía: dimensión fundamental y primigenia de ésta, según ellos, que contribuía a una mayor comunicación con el pueblo.

Ha sido detenida la poesía. Sus jueces la han condenado a imprenta perpetua. Tal habría podido ser la noticia difundida por los últimos trovadores al ver los primeros libros de versos. Allí estaba la poesía encerrada, atada, descolorida y muda, tras los barrotes de las líneas; desde entonces, tendría que esperar al lector, en lugar de ir de boca en boca buscando al pueblo, de quien nacía por manantiales llamados poetas. Los trovadores, entonces, arrojaron sus vihuelas.

Pero esta cárcel de la imprenta podía tener ventanas casi infinitas –los libros– por los que la poesía se asomaría a la calle, a la gente. Pronto, sin embargo, sus enemigos lograron controlar su número y tamaño, de modo que, ni aún pálida y muda, ni aún seca y retorcida de sufrir, pudo llegar sino a muy pocos lectores. Y así la vemos hoy, asomada tímidamente a esos escasos y pobres ventanales de las ediciones de poesía, viendo al pueblo alejado y alejada ella del pueblo.

Hoy los cantantes han recogido la vihuela de los trovadores y han venido a liberar la poesía. A fuerza de música y de voces –jóvenes y hermosas–, sacan a los poetas a la calle, y los sacan más vivos, como resucitados –algunos– por la guitarra.<sup>7</sup>

Aunque es cierto que, al principio, los cantautores también heredaron la problemática de los poetas: se quería cantar para al pueblo, pero las canciones no conseguían trascender de las juventudes universitarias de clase media. Ya en los 70 sí se consiguió llegar a todo ese público deseado, y se logró fundamentar una cultura que era tanto de oposición y resistencia, como proletaria. Sin embargo, hay quien sostiene que, quitando precisamente los casos de música más comercial, como Joan Manuel Serrat o Víctor Manuel, los cantantes sociales no llegaron a trascender tanto al proletariado como deseaban, si acaso a una minoría de obreros concienciados y que, al final, se quedó como un género propio de un público intelectual, es decir, una élite. Tanto una como otra, si trascendió realmente al pueblo o se quedó como expresión de una minoría intelectual, es una verdad relativa, como cualquier intento de acotar las características de un público determinado de cualquier género musical, o artístico en general.

Sobre la primera, los propios cantautores reconocen este fracaso de no haber conseguido acercarse a una inmensa mayoría de obreros y campesinos, con las mismas argumentaciones que emplearon los poetas sociales en reconocer su propio fracaso: se idealizó demasiado al público retórico y teórico, y también se llegó a confundir uno con el otro; se partieron de premisas casi dogmáticas (plenamente dogmáticas, según ellos y ellas), con lo cual, al comparar ese anhelo de llegar al mayor número posible de gente y de que la

---

<sup>7</sup> Jesús López Pacheco, presentación del Ep de Hilario Camacho: *Ensayo 2*.

canción tuviera una función social, con los resultados reales, generó una cierta frustración que se mezcló con el llamado desencanto post-transicional y el hartazgo de la preeminencia y omnipresencia del cariz político que tomaba todo lo que les rodeaba<sup>8</sup>.

La segunda aseveración no sólo no es completamente cierta, sino que a menudo encierra un componente de consideración casi clasista. Consideramos que el que muchas de las producciones no trascendieran al gran público se debió a una serie de concatenación de problemas, más impuestos que propios. Raimon dio con uno de los principales, al declarar que si le dieran los mismos minutos que a cualquier otro cantante le daban en televisión, se vería realmente quién era popular y quién no<sup>9</sup>: el silencio al que se vieron sometidos muchos de estos intérpretes a través de las censuras directas e indirectas, fue una de las causas de esa ruptura en la comunicación entre el intérprete y su público potencial. Unido a esto, otras causas ya señaladas fueron el bombardeo constante con la canción comercial, que llegaba a todos los rincones con pasmosa facilidad a través de todos los medios: de manera que, se sintieran identificados o no con uno de los dos mensajes, a las familias de clase trabajadora les llegaba antes ese otro tipo de canción que, independientemente de su calidad, en realidad ni tenía nada que ver con ellos ni les aportaba nada más que una media de tres minutos de diversión y distracción (que tampoco está mal). Por esa razón, la alternativa que ofrecía la canción de autor suponía un esfuerzo: había que salir para ir a escucharla, al contrario que la canción comercial, que llegaba a casa sin ningún esfuerzo para el oyente; y, además, no se encontraba fácilmente en las tiendas de discos, fuera por prohibiciones, fuera por la escasa difusión de la propias productoras, o bien por el desinterés del dueño de la tienda al considerar la escasa posibilidad de venta que ofrecía tal producto; y añadir a esto que, en principio, la canción de autor requiere de una atención extra hacia su contenido lírico, de manera similar a otras músicas que requieren esa atención sobre la composición, lo cual atenta contra el tradicional desdén del oyente medio por la letra de una canción: al contrario que la mayoría de la música popular, la canción de autor no sirve tanto para distraerse u obtener una diversión por sí sola, sino que centra la atención, despierta la conciencia, aunque se pudiera encontrar placer y cierta diversión en la apreciación de sus formas melódicas y líricas.

Sin embargo, como habíamos observado, a partir del año 76 se produce un importante incremento tanto en la producción como en el consumo de esta música, con lo positivo y lo negativo que conllevaba, aunque en realidad persistían muchos obstáculos de la época anterior en estas de los gobiernos de la transición y del primer gobierno democrático de UCD: la grabación y radiodifusión –si acaso ésta menos– estaban permitidas, pero el ofrecimiento de recitales o conciertos siguió contando con casi los mismos problemas, a veces por la rigurosa ejecución de las normas aún vigentes por parte de los responsables políticos, con lo que, de alguna manera, la comunicación seguía truncándose y quedando restringida. Para cuando hubo una libertad plena de

---

<sup>8</sup> Más abajo reproduciremos dos anécdotas pertinentes sobre algunas de las primeras incursiones musicales a los pueblos.

<sup>9</sup> «... Si yo pudiese explicar en televisión lo que canto, se vería si mis canciones tienen unas dimensiones populares o no las tienen. Mientras no se dé este caso...», en José Batlló, *op. cit.*, p. 34.

actuar, grabar y difundir, resultó que las condiciones habían cambiado: ya no había un público interesado, por lo que, fuera causa o efecto, tampoco había discográficas interesadas; todo ello porque, fuera de nuevo causa o efecto, las condiciones socio-políticas habían cambiado: los cantautores habían sido tan instrumentalizados políticamente, hasta el punto que alguno descuidó la parte artística, que llegando a los años ochenta se habían quedado desactualizados, por lo menos para las discográficas y para parte del público. En los años 80, de cara a la grabación y edición de su recopilatorio *Totes les cançons*, Raimon reflexionaba sobre este hecho:

... Ara l'impressió que tinc és que la majoria de la gent polititzada pensa que la cançó és bona només com a agitació i propaganda, no pel seu possible valor artístic, i que si aquesta gent pensa així no serà difícil que en uns quants anys sigui la major part de la població que segueixi aquest camí de pensament.<sup>10</sup>

Y de esta manera llegamos otra vez a la aseveración de la que habíamos partido: habiéndose sometido muchos de ellos a un parón obligado en el que se tuvieron que replantear las formas de hacer canciones, es decir, de qué debían hablar las canciones y cómo, cuando resurgen en los años 80 (con buenas excepciones) se encuentran con un público bastante minoritario, conformado sobre todo por antiguos seguidores que habían sido los estudiantes y los obreros para los que habían cantado, y que ahora, independientemente de su procedencia, ejercían profesiones liberales, pero al parecer eran pocos los trabajadores entre ese público. Algunos de ellos, desmotivados por el desencanto, parecían ya no querer saber nada de ellos, o quizás no se enteraron de su regreso durante un tiempo, pero al final se reengancharon a su seguimiento, con nuevas perspectivas; y tuvo que pasar un período de tiempo para que nuevas generaciones los reencontraran y se interesaran por sus trabajos anteriores tanto como por los nuevos. Los que sí parecieron darles la espalda fueron aquellos de los que únicamente buscaban el estímulo político (en sentido estricto) en las canciones, y de los que algunos ahora ocupaban puestos en la administración o en el gobierno. Así explica Luis Pastor su retirada:

Mi retirada se dio por una crisis general, pero sobre todo, por una crisis de identidad mía. Ya en el 77 no encontraba el mismo sentido trabajando en la canción. Fundamentalmente porque la sociedad cambia y está cambiando muy aprisa trastocando todo un sentido de valores que hasta entonces manejábamos. Me ocurrió que yo estaba en Saconia cantando los temas de siempre y me di cuenta de sensaciones nuevas dado que el momento en que había hecho esas canciones no tenía que ver con los años que empezábamos a vivir.<sup>11</sup>

No obstante, sucedió también que hubo un público muy fiel que evolucionó sus gustos a la vez que el cantante evolucionaba su estilo. Un gran cantautor como Imanol (Imanol Larzabal), que empezó cantando temas muy sociales y políticos tanto en lengua vasca como en lengua castellana, evolucionó hacia una música más relajada y unos textos, propios o ajenos, más poéticos e intelectuales, tanto en vasco como en castellano:

---

<sup>10</sup> Raimon (1983), p. 191.

<sup>11</sup> En Claudín [Coord.], p. 62.

Primero, era un público militante que necesitaba oír aquellas cosas en las que creía. Luego, en la medida en que ido renovando mis repertorios, me di cuenta de que me reclamaba un público más exigente y minoritario, pero que me interesa mucho. Es ese público que tiene todos tus discos y te sorprende porque se sabe canciones tuyas que no recuerdas. Ése es un público lector de poesía que, como sabes muy bien, suele ser un público más objetivo que el que aplaude por un impulso militante, y, al mismo tiempo, es el más firme seguidor de mis discos. (...) <sup>12</sup>

Quizás de aquí venga la afirmación que sostiene, entre otros, Mainer acerca de la configuración de élite cultural del público seguidor de los veteranos de la canción de autor en los años ochenta, afirmación que sí que es cierta en algunos casos, pero no en todos:

... puede, por ejemplo, que el mundo de la canción popular de estos años, visto por quien quiera tomar el pulso crítico de las mayorías, no haya de ser el de los recitales de los *cantautores* (...) y que por ende, el reencuentro de Raimon con su público madrileño, los éxitos de Lluís Llach y Labordeta, o la afición por la canción hispanoamericana (cuando, a mediados de los sesenta, eran repertorio obligado los chilenos Quilapayún, Violeta Parra y Víctor Jara, el uruguayo Daniel Viglietti o el argentino y casi intemporal Atahualpa Yupanqui) sean mucho más un fenómeno residual que otra cosa. (...) Pero la elegía sentimental y bastante ácida de Sabina, como la efusividad y la filosofía en zapatillas de Joan Manuel Serrat, se siguen dirigiendo a la buena fe y a la desorientación del público que ya conoció como suyos a los cantautores o la canción étnica. Y, por lo tanto, al mentarlos seguimos hablando de elites. <sup>13</sup>

No creemos que sea el caso de J. C. Mainer, biógrafo además de uno de los cantautores que más hondo caló entre la clase trabajadora, José Antonio Labordeta, ya que él habla, sobre todo, de los seguidores de ciertos cantantes y en una época determinada, los 80. Pero sí es cierto que otros críticos lanzaron esta consideración ya en los 60 y 70, ateniéndose exclusivamente a la procedencia burguesa, o sencillamente sólo por ser estudiantes, de buena parte de los jóvenes universitarios que los seguían (y tratando, de esta manera, de intentar romper un vínculo más que natural entre estos cantantes y las clases populares). El caso es que, ciertos críticos, de entre los que no sólo los hubo mal intencionados, sino también bien intencionados que pretendían hacer efectiva esa trascendencia, se pecó en ocasiones, desde nuestro punto de vista, de una desconsideración clasista hacia el público proletario, al que, por lo visto, creían incapaz de disfrutar de cualquier otra cosa que no fueran los pasodobles de Manolo Escobar, los ritmos desenfadados pero insustanciales de Fórmula V o Los Diablos, o el cante de Lola Flores (sin que pongamos en duda la calidad musical de ninguno de estos artistas). Pareciera que no caían en la cuenta de que no se trataba de un problema genético de comprensión, ni siquiera de haber recibido una educación: era un problema de infraestructuras, de difusión y del abismo cultural que imperaba. Un cantautor tan poco sospechoso de “panfletario”, como Amancio Prada, ya alertaba de ese peligro acerca de que la falta de infraestructuras y profesionalización, podían desembocar en un arte para minorías:

---

<sup>12</sup> En Carmen Peire y Fanny Rubio, p. 15.

<sup>13</sup> J. C. Mainer: “Cultura”; Tuñón de Lara [Dir.], p. 352.

... El problema de la infraestructura económica de la canción popular también es acuciante y definidor de toda nuestra situación. Apenas hay locales donde actuar con ciertas garantías profesionales. El arte, con todo ello, está volviendo a ser cosa de minorías.<sup>14</sup>

Así pues, a la canción de autor, en la problemática de la popularización teórica y la efectiva, le pasó lo mismo que a la poesía social: casi no pudo comprobarse porque había demasiados obstáculos y unos ghettos culturales muy considerables; y, de la misma manera que la poesía social, a veces su mensaje llegó tarde, pero cuando llegó, caló bien hondo.

Interesante es también la crítica que se le hizo de estar manipulada por ciertos intereses ideológicos. Dado que se movían en un terreno, el de la canción popular, que hasta entonces carecía de consideraciones intelectuales y estéticas (más que los cánones que el mercado discográfico pautaba), la canción de autor y social no tuvo, en sentido estricto, buena parte de los problemas que padecieron los movimientos literarios comprometidos anteriores y contemporáneos: nunca, o en muy raras ocasiones, tuvieron que hacer frente al concepto de “el arte por el arte”, es decir, de “la canción por la canción”, puesto que, de maneras más o menos airoas, todo cantante acababa reconociendo que cantaba por ganarse la vida. La canción de masas no daba para hacer grandes consideraciones filosóficas, fueran estéticas o metafísicas, acerca de la creación y la ejecución del producto: lo más que podía decir un cantante o un compositor sería que cantaba porque le gustaba, porque le llenaba, porque se le daba bien o incluso porque hacía a la gente feliz, y de ahí sí podrían venir las célebres críticas de dirigismo político (algo que, ya vimos, se dio casi más en la canción de consumo que en la canción social) o de falta de libertad creativa, con todo lo cínica que pueda ser esta acusación y aquel que la lanzara; pero el cantar por el cantar, más que “la poesía por la poesía” o “la pintura por la pintura”, era casi indefendible.

De ahí que tampoco exista, en cierto sentido, el planteamiento de la libertad del artista, salvo como acusación contra los artistas que planteaban temas sociales o políticos en cuanto se cree, o se hace creer, que dichos artistas elaboran sus obras al dictado de determinado programa político o ideología. Hablando sólo del mundo musical, no había entonces, rigurosamente, un artista que fuera libre, y no nos referimos a las condiciones socio-políticas, o por lo menos no a las directas (censura, prohibiciones, etcétera).

Sin embargo, a pesar de que no existan estas consideraciones esteticistas, la acusación de cantar a favor de intereses políticos determinados (es decir, de un partido político determinado) sí se dio, pero más en el ámbito de la crítica no musical, por parte de los periodistas afines al régimen. Aún sin existir tales consideraciones, la canción social recibió los acostumbrados ataques de trabajar en la propaganda comunista (incluso algún atrevido pudo llegar a declarar que recibían dinero de la Unión Soviética), de atacar el sistema político al que debían los bienes de los que gozaban y que, por tanto, era casi indecente que protestaran, con el estupendo clima del que no podrían gozar en otras partes (una crítica absurda que se llegó a plantear). Bajo nuestra opinión, la propaganda comunista, es decir, propaganda a favor del Partido Comunista, no se dio o, por lo menos, no tan explícitamente; sí es

---

<sup>14</sup> Álvaro Feito: “Amancio Prada: cantar al margen”; *Triunfo* Núm. 787 (25-II-1978), p. 68.

cierto que las canciones se podían hacer desde la perspectiva marxista, social-demócrata, regionalista o nacionalista (incluso de derechas, como en algunos de los fundadores de Setze Jutges), cristiana de base, anarquista y hasta, en algunos casos, cristiano-demócrata; pero hasta llegada la transición no hubo tal propaganda deliberada a favor de un partido. Casos como el de Víctor Manuel, que declaradamente hace canciones a favor del PCE<sup>15</sup>, son bastante anecdóticos y, al menos en su caso, son sólo una etapa en su carrera musical, demasiado breve para resultar definitoria<sup>16</sup>. Aunque el caso de una canción abiertamente política y de protesta, e incluso a favor de un partido determinado, se dio en las grabaciones realizadas en el extranjero y distribuidas de manera clandestina: el caso, por ejemplo, de Bernardo Fuster, fundador más tarde del conjunto Suburbano, que firmaba como Pedro Faura en dos LPs editados en Alemania; en el primero de ellos, *Manifiesto*, Fuster/ Faura presenta una serie de canciones abiertamente políticas y, en algunas de ellas, en defensa del FRAP y del Partido Comunista Marxista-Leninista<sup>17</sup>. Otros casos son los discos de Carlos Andreou, o Andreu (*Un peuple en lutte: Espagne y Viva la vida*), José Pérez (*España Castilla Libertad*), José Barba (*Compañeros... ¡unidos!*), los discos de Imanol editados en Francia (*Orain borrokarenean... y El pueblo no olvidará*), un disco conjunto suyo con Elisa Serna, firmando como María Burruca, y el cantante francés Michel Arbatz, *Contra la muerte: Espagne en marche*; y, por supuesto, las canciones grabadas por Chicho Sánchez Ferlosio en 1963. Discos que deben entenderse en su momento, con una finalidad clara y precisa y que, en cualquier caso, responden a un momento de urgencia, en algunos de estos casos, lo cual no quita que, en ocasiones, no posean una gran calidad literaria y musical.

Pero ateniéndonos a los artistas y a sus grabaciones nacionales no clandestinas, esta acusación fue especialmente sangrienta en el caso de los cantaores que pueden incluirse como cantautores o cantantes sociales. Como ya quedó señalado, la mayoría de los flamencólogos partidarios del purismo atacaron a estos cantaores argumentando, movidos a su vez por reticencias ideológicas, la inclusión de la denuncia y del tema social en los cantes, pretendiendo, además, que en el cante sólo había cabida para los tópicos de siempre (fijados, no exactamente por la tradición del flamenco más radical, sino por la imposición mercantilista-turística). Considerándolo como un estilo de la canción de autor, por un lado, y el flamenco en general como un arte casi-sagrado e intocable, esta forma de hacer flamenco sí sufrió ataques de índole esteticista (que afectaban tanto a los cantaores sociales como a los

<sup>15</sup> «Se hacían canciones de un día al otro, hice muchísima canción militante, cuando la salida a la superficie del Partido, hice una canción a Dolores, otra a Marcelino, en fin... Canciones que he dejado de cantar porque la función que cumplían entonces ahora no la tienen. **Yo creo en la canción militante, pero de urgencia, esa canción de un día para otro que se hace para un acontecimiento o un hecho determinado.** A mí me horroriza escucharlas en un disco grabadas. No porque no esté de acuerdo, sino porque se ha vuelto viejo». En Claudín (1981), pp. 231-232 (el subrayado es nuestro).

<sup>16</sup> Hablamos de hacer canciones en tono propagandístico a favor de un partido político o de su programa; no hay que confundir este extremo con el apoyo en los mítines a distintos partidos, se militara en ellos o no. Recordemos que, a pesar de que algunos partidos presentaban cláusulas de exclusividad a los cantantes, los músicos, fueran cantautores, bandas de folk o conjuntos de rock, apoyaron a cualquier partido que tuviera unas bases democráticas y progresistas.

<sup>17</sup> *Manifiesto*. Es necesario recordar que el FRAP no fue, exactamente, una banda armada o terrorista, sino que, más bien, eran actividades que llevaban a cabo algunos individuos, y que, en todo caso, no llegó a plantearse la lucha armada como tal sino en 1975.



experimentales, como Camarón de la Isla, Enrique Morente, El Lebrijano o Lole y Manuel) y sobre el cuestionamiento de la libertad creadora del cantor-autor en cuestión:

Pero he aquí que los «cabales» de la nueva pureza, interpretan como falsos estos rumbos cantaores, a los que tachan de un politicismo extraño en sí mismo al cante, movido por maquinaciones ocultas, y que lo único que va a conseguir es llevar al flamenco a una nueva prostitución, guiada esta vez por los inconfesables intereses de los que nunca cesan en la búsqueda y denuncia de los viejos fantasmas sepultados.<sup>18</sup>

Pero lo cierto es que esta nueva forma de entender el flamenco fue bastante positiva, en cuanto mucha gente a la que no le gustaba el flamenco (o mejor dicho, tal y como estaba configurado), comenzó a acercarse a él, y no sólo por una dimensión política. Este nuevo flamenco planteaba muchas renovaciones en un gran arte que se había quedado paralizado a causa de los dogmas: en primer lugar, se rescataba al ser humano en primer plano, con sus alegrías profundas y su miserable realidad; también renovaba el repertorio con nuevas letras que no sólo eran sociales, sino que aportaban una nueva dignidad lírica frente a los temas de amoríos y fiestas: se había introducido un contenido vivo y real frente al tópico; y, en definitiva, una actualización de la queja, del *quejío*, aplicado a categorías históricas de su tiempo. Tal era el testimonio de José Menese:

Hemos iniciado una pequeña labor con estas letras. Unas letras cuyo contenido es no ya social, sino humano. Letras cargadas de todo lo que está ocurriendo hoy en la vida, porque hay muchos problemas y muchas cosas. Además, hay gente que está deseando encontrar algo que le transmita, que le haga preocuparse por el flamenco. A mí me ha confesado mucha gente que hasta escuchar el “Romance de Juan García” no le gustaba el flamenco. (...) Este contenido vital de las letras que dicen algo, que dicen cosas de nuestro tiempo, cosas que se están viviendo... en fin, yo creo que esto es importante.<sup>19</sup>

Unido a estos ataques relativos a la dependencia política del contenido, vino otro clásico: el atacar la coherencia del mensaje atacando la extracción social del cantante. Sobre el tema de la extracción social de los cantautores ya hablamos, y si bien para nosotros resulta un asunto superficial que para nada influye ni en la coherencia ni en la calidad de las canciones, para los críticos mal intencionados no fue así. Este ataque hay, además, que circunscribirlo a la táctica de desprestigio contra las protestas sociales de los años 70 de cara a la clase obrera: se trataba de convencer a los obreros, en ocasiones disfrazando el mensaje como salido de las filas sindicalistas o de los propios trabajadores, que los promotores de las protestas, las huelgas y las manifestaciones eran estudiantes procedentes de familias acomodadas, que trataban de utilizarles de peones para sus fines: era un mensaje que se dirigía, especialmente, al obrero desmotivado ideológicamente o inconsciente, para el que era mejor ganar poco que arriesgarse a no ganar nada por apoyar una huelga, y a una clase de trabajador, diríamos, de pensamiento sumiso y conservador, que consideraba que nadie ajeno al mundo del trabajo tiene autoridad para enseñarle cómo

---

<sup>18</sup> Ortiz Nuevo, *op. cit.*, p. 64.

<sup>19</sup> En José Luis Rubio: “La madurez de José Menese”; *Triunfo* Núm. 609 (1-VI-1974), p. 67.

funciona el mundo o lo que hay que hacer<sup>20</sup>. Desde esta táctica se obró con una doble estrategia. Por un lado, puesto que los orígenes de muchos de los primeros cantautores eran de clase media (cuando no acomodada), se redujo los orígenes de todos ellos a las clases más o menos pudientes, de tal modo que se les podía criticar su coherencia al declarar que vivían bastante bien y que, por lo tanto, no tenían de qué quejarse; y, por el otro, siguiendo esta lógica, se pretendía desvincular a las clases trabajadoras del mensaje de sus canciones al tratar de hacer ver que los cantautores eran ajenos al mundo del trabajo<sup>21</sup>. Un reduccionismo falso a todas luces y que, abundando en su reducción al absurdo, cargaba contra la idea del propio régimen: la de desvelarse por los más necesitados (si un estudiante, hijo de un dentista –por poner por caso–, no podía, por ascendencia social y ocupación, preocuparse y denunciar la situación del proletariado, ¿por qué sí lo habrían de hacer los generales y aristócratas que gobernaban el país?). Uno de los más afectados por estos ataques fue el propio Raimon, sobre todo a raíz de su éxito en el Festival de la Canción Mediterránea; Raimon, ya hemos dicho, era de una familia proletaria y anarquista, pero consiguió ir a la universidad, con lo cual perdió la condición de proletario y, como para 1964 ya era un símbolo en todo el país (a pesar de cantar en catalán-valenciano), se convirtió en el blanco de las iras de la prensa y, por ella, en el modelo de joven burgués que pretende aleccionar a los obreros. Sin ningún pudor se llegaron a inventar estrambóticas historias sobre su patrimonio y su nivel de vida, basadas en percepciones parciales o meras invenciones; pero, al final, Raimon era sólo el ejemplo que englobaba al resto de los cantautores, los cuales englobaban a su vez a los estudiantes contestatarios, y si se decía que Raimon era el feliz poseedor de un “Jaguar”, indirectamente se dejaba insinuar que todos ellos poseían uno (o más)<sup>22</sup>. Sin embargo, los cantautores, especialmente los de proveniencia

<sup>20</sup> En su tesis, Sergio Rodríguez Tejada recoge un ejemplo gráfico: se trata de una octavilla lanzada en Madrid por un tal Comité de Base de la Construcción de Madrid, con motivo de la huelga en la construcción del año 71, que llevaba impresa una viñeta que representaba a un joven estudiante pulcramente vestido *a la moda* universitaria, arengando a un par de albañiles, que están almorzando y le observan estupefactos (o quizás indignadamente sorprendidos), a ir a la huelga y gritando “abajo el capital”, mientras su chófer espera paciente, pero hastiado; en el reverso llevaba impreso una leyenda que decía así:

Os avisamos

Mirar [sic] las manos de los que vendrán con piquetes a «imponer la huelga a aquellos que les conviene».

Estudiantes que no estudian.

Hijos de papá.

Cansados de no trabajar que quieren hacer una revolución con nuestra huelga, nuestros palos y nuestros muertos.

¡QUE SE SUBAN A UN ANDAMIO y desde lo alto hablen!

¡Qué tontos somos si nos dejamos manejar por los niños del «mini» y del 600!

¿Nos tienen que decir lo que nos conviene y lo que tenemos que hacer?

A la huelga cuando queramos y cuando nos convenga. ¡EL 1º DE MAYO ES NUESTRO, FUERA LOS HIJOS DE PAPÁ!

(en Rodríguez Tejada II, pp. 318-319; incluye reproducción de la viñeta, encontrada en el Archivo Fundación Pablo Iglesias de Madrid).

<sup>21</sup> Se podría hasta rematar esta estrategia, o conato de ella, con la insistencia en que se reiteraba el origen humilde de algunos artistas, más o menos asimilados al régimen, como Manolo Escobar, el torero “El Cordobés” o Lola Flores; o, en su defecto, el carácter popular (en sentido de aceptación popular) de las canciones de Raphael.

<sup>22</sup> La leyenda del Jaguar ha sido desmentida por Raimon en diversas ocasiones: sencillamente, alguien que sí poseía este vehículo le invitó a dar una vuelta, fue visto en él y se publicó la historia. Raimon,

proletaria, no necesitaban a los críticos y periodistas hostiles para sentir el abismo que se abría entre el cantante y la clase obrera. La canción popular, como trabajo artístico, intelectual y liberal, somete a su practicante a un proceso de desclasamiento idéntico al que padecen los escritores, los poetas y cualquier trabajador intelectual; también ellos se situaron en una especie de plano intermedio más cercano a la burguesía que al proletariado, por los propios mecanismos de la profesión y sus frutos. Hay plena conciencia de ello, y, por lo tanto, no se pretende ser “la voz del pueblo”, sino cantar para el pueblo o, al menos, intentarlo. Tal y como sostenía Herbert Marcuse:

El arte constituye una fuerza productiva cualitativamente diferente del trabajo; sus cualidades esencialmente subjetivas se afirman a sí mismas frente a la dura objetividad de la lucha de clases. Los escritores que se identifican –*como artistas*– con el proletariado continúan siendo todavía marginados –no importa en qué medida renuncien a la forma estética a favor de la expresión y comunicación directas. Siguen siendo marginados no a causa de su origen no proletario, (...) sino por la trascendencia esencial del arte que hace inevitable el conflicto entre éste y la praxis política...<sup>23</sup>

Elisa Serna era consciente de que, como cantante, al igual que otro tipo de artistas, al ejercer la profesión intelectual, se acababa desclasando “un poco”:

El cantante, como cualquier otro artista, a pesar de su procedencia, se desclasa un poco. Por otra parte, el cantante, al estar tan explotado como cualquier fresador, puede asumir los problemas de una clase explotada y reflejarlos en sus canciones.<sup>24</sup>

Sin embargo, a cantantes como Elisa Serna, que tenían unos orígenes populares, no les fue, en cierto sentido, tan difícil el interpretar unas formas de pensar y de sentir, como eran las de las clases populares, y plasmarlas, finalmente, en una canción, o que éstas estuvieran presentes como contexto, ya que formaban parte de su mundo y lo acarreaban desde siempre. Para los cantantes que venían de otros mundos, sin previo contacto la mayor parte de las veces, sí que era mucho más difícil: fue caso de Voces Ceibes y Setze Jutges, entre otros, el intentar aprender esas maneras, esa sensibilidad tan distinta en muchos aspectos a la del mundo al que pertenecían:

Su condición de estudiantes, hijos por consiguiente de la burguesía, les obligó a un proceso de desclasamiento que les acercaba a la clase obrera, al campesinado y al conjunto de las fuerzas comprometidas con el cambio social. Pero ese desclasamiento los dejó prácticamente inermes: sin una tradición a la que agarrarse, acosados por un cúmulo de deficiencias organizativas, sin estructuras capaces de dar salida a sus necesidades de actuación y repentinamente inmersos en un movimiento obrero en pleno proceso de formación; por todo ello, se vieron obligados a reducir a la universidad y aledaños su medio natural de acción.<sup>25</sup>

---

además, otorga el dato importante de desmentido, al decir que no sabe conducir. También le hicieron poseedor de otro auto y de un chalet que resultó ser un piso de paseo de Maragall. Véase Campo Vidal: “Diccionario de un paseo con Raimon”; *Triunfo* Núm. 880 (8-XII-1979), pp. 56-57.

<sup>23</sup> Marcuse (1978), p. 101.

<sup>24</sup> José Antonio Gacíaño: “Elisa Serna: el dominio de la circunstancia”, *op. cit.*

<sup>25</sup> A. Gómez: “A propósito de Benedicto”, *op. cit.*

Precisamente, Xavier González del Valle, uno de los fundadores de Voces Ceibes, expresaba esta dificultad, este abismo entre ellos y las clases populares, pero, a la vez, también el reto que suponía ir aprendiendo y superándose para hacer llegar su mensaje a esas capas:

... Por mi parte, lo que me gustaría es cantar en las aldeas, aldeas... seguro que me entenderían. Mi actuación en una de ellas, este verano, tuvo un efecto magnífico. No quita que llegar al pueblo sea siempre difícil, ya que todos nosotros provenimos de familias burguesas; pero estos problemas hay que estudiarlos sobre el terreno, corrigiendo y superando sobre la práctica.<sup>26</sup>

Pero, ¿en qué afectaba a su libertad el cantar o no temas sociales? Defendemos que, incluso en los casos en los que se canta a una formación política o a su programa, se ejerce plenamente la libertad de decisión de hacerlo o no. El paradigma es el mismo que para la poesía comprometida: en este plano no opera tanto una libertad abstracta, sino un mandato moral autónomo por el que el autor se siente imperiosamente impelido a tratar de esos temas y no otros. En cualquier caso, no dejaría de ser absolutamente cínica la crítica a la falta de libertad creadora a los artistas comprometidos contra el franquismo, cuando el mismo régimen les negaba dicha libertad creadora, incluso a aquellos artistas que no les causaban problemas críticos y hasta a sus propios adeptos. Pero, si nos restringimos exclusivamente al universo de la canción de masas, ahí descubrimos una absoluta falta de libertad creadora, y no necesariamente por cuestiones políticas. Fernando González Lucini es de esta opinión:

Son, en primer término, canciones nacidas desde la libertad creativa de sus autores y en el ámbito de su intimidad y de sus silencios; libertad conscientemente asumida por músicos y poetas, aun a riesgo de verse sometidos, en otros tiempos, al oscurantismo o a la censura, y, con frecuencia, en la actualidad, a la sanción de las casas discográficas o de los medios de comunicación que, con la prepotencia y el poder que los caracteriza, suelen soltar aquello, por algunos cantautores tan oído, de «esto está muy bien, pero es muy poco comercial; lo sentimos, pero no podemos editarlo» o aquello otro de «ya nos gustaría, pero nos resulta imposible colocarlo en nuestras listas de los 40 principales o de los 100 más populares». (...) <sup>27</sup>

En el período de los primeros 60, un artista de la música carecía, prácticamente, de autonomía, tanto creadora como de control de su obra. Por un lado, el intérprete era el mero vehículo de la expresión del compositor en algunos casos, y, aunque siempre podía, en teoría, elegir la canción, a menudo la elección se imponía por cuestiones extramusicales basadas en los beneficios económicos (aunque se denominase “gustar más a la gente”: la versión vulgar de ese sentido de “ser popular”). Por otro lado, un artista, autor o no de sus creaciones, no tenía absoluta libertad, descubriéndose perteneciendo a la discográfica en sí y careciendo del control total sobre sus producciones. Los artistas más escuchados, como podían ser Manolo Escobar, Lola Flores, Raphael o Los Diablos, no tenían, realmente, esa libertad creadora que se le supone a un artista, ya que sobre la producción y ejecución de la canción

<sup>26</sup> Juby Bustamante: “La canción gallega en marcha”; *Mundo Joven* Núm. 7 (16-XI-1968).

<sup>27</sup> González Lucini (1998), p. 25.

operaban criterios mercantilistas y no estéticos. De manera que, si en la poesía la falsa cuestión de la libertad creadora o falta de ella, entendiendo como “libertad creadora” cuando un poeta trata exclusivamente de temas poéticos y estéticos, y la falta de ella cuando un poeta trata de temas sociales, aunque no necesariamente desde presupuestos de partido o ideología, era un tema cuya hipocresía costaba más de desentrañar, en la canción consumo era una contradicción manifiesta. De hecho, la llegada de los cantautores abrió un circuito discográfico alternativo (Acción, Edigsa, EDUMSA, Concèntric), aunque fueran sellos dentro de grandes empresas nacionales o multinacionales (Movieplay-Gong, CFE-Guimbarda, Ariola-Pauta, etc.), donde las imposiciones de mercado fueron eliminadas, por lo menos al principio, y se habla de libertad creadora: es decir, por criterios ajenos a las imposiciones del mercado discográfico y sus modas. Y, además, como en el caso de Estados Unidos con la llegada de Bob Dylan, es decir, de un *folksinger* al ámbito comercial, sus aportaciones abrieron, temática y lingüísticamente, el repertorio de la canción popular en España, enriqueciéndola con letras de calidad, fueran propias o ajenas, y, en algunas ocasiones, verdaderas innovaciones musicales, no reduciéndose, como les pasó a muchos de los grupos pop de inspiración británica, a esquemas fijos de probado éxito (como en su caso podría haber sido repetir los esquemas líricos y musicales de Dylan, Atahualpa Yupanqui, Brassens o incluso de Raimon y Paco Ibáñez). Por eso sostenemos que los cantautores no redujeron la libertad creadora, sino que la ampliaron; aunque sí es cierto que, con la perspectiva del tiempo, al igual que pudo pasarle a algunos poetas, y operando el desengaño consecuente de la transición y de la democracia, muchos sí sientan que entonces ellos mismos, a veces, censuraran su propia libertad creativa, no por criterios mercantiles, claro está, sino morales: si, por ejemplo, tomando el caso propuesto por José Hierro, alguien prefería hacer una canción de amor, pero las circunstancias temporales le obligaban moralmente a hacerlo sobre el trabajo<sup>28</sup>. Ése parece que fue el caso de Adolfo Celdrán a principios de los 80:

Y en ese momento sabía que, al fin, cantaba como yo quería y lo que quería: Cantar con todo el cuerpo, volcarse, entregarse, y cantar al hombre, a sus terribles problemas mínimos y cotidianos, a la tristeza, a la nada que sustituía a un trascendentalismo trasnochado en nosotros.<sup>29</sup>

Sin embargo, en este caso estaríamos hablando de un mandato moral auto-impuesto, todavía de una exigencia ideológica (sin que esto pueda entenderse peyorativamente), pero no realmente de una exigencia programática de partido o de grupos interesados. Pero entonces nos encontrábamos en la era tecnocrática del régimen y del triunfo de la tan manida, como falsa, tesis del fin de las ideologías (que aún persiste en el pensamiento neo-conservador) a la que nos hemos referido en la introducción. Haciendo todo un ejercicio de retórica demagógica, el cantautor y otros artistas comprometidos, al moverse por “esquemas ideológicos”, eran desprestigiados

<sup>28</sup> «Y había otro tipo de censura que era la de las gentes que estábamos en la oposición. Imagínate que ha ocurrido un hecho muy grave en España, en un año determinado, e imagínate que yo como ciudadano me creo en la obligación de escribir aquello, pero que como poeta me gustaría escribir un poema a la violeta. Entonces, yo no escribo a la violeta porque me parece indigno. [...] Eso era peor que la autocensura: el engañarse a sí mismo». En Joaquín Arnaiz: “Para publicarse había que autocensurarse”, *Diario 16* Núm. 167 (2-XII-1984), pp. 138-139; *apud* Mangini, p. 158.

<sup>29</sup> Claudín [Coord.], p. 73.

por los teóricos tecnócratas del régimen como personas que empleaban esquemas desfasados, inútiles y que eran hasta *reaccionarios*, pues la ideología es algo del pasado, retrasado, anticuado e inservible para el momento presente, que debe regirse por la neutralidad aséptica de la ciencia y la técnica. Era otra de las trampas del régimen, que así pretendía presentarse como Estado moderno, sin caer en la cuenta (o quizás sí) que ellos también se movían en el terreno de la ideología. Era el imponer eso que daba en llamarse “normalidad” y “sentido común”: conceptos sesgados con los cuales se trataba de impedir el pensamiento crítico, las ideas progresistas y, por supuesto, la democracia o la revolución.

Pero, por supuesto, como les pasó a los escritores comprometidos, se les atacó pretendiendo decírseles lo que tenían que cantar. Tratándose de un campo creativo dominado, en apariencia, por la dimensión del entretenimiento, los detractores se dedicaron a argumentar que los temas que cantaban los cantautores eran, cuando no (y a parte) malos lírica y musicalmente, tristes y aburridos (una crítica semejante a la que recibieron otros artistas comprometidos), sin pararse a caer en la cuenta de que los temas que cantaban Josep Guardiola, el Dúo Dinámico o el propio Raphael podían ser canciones de una tristeza inmensa (por no entrar en la polivalencia que encierra los conceptos de “diversión” y “aburrimiento”). En este aspecto, la crítica a la falta de “libertad creadora” fue sustituida por una advertencia a lo que se tenía que cantar, a menudo disfrazándolo como un consejo tipo “es por su bien”. De los grupos de folk, folklore y flamenco se pretendía, además, que repitieran una y otra vez los mismos tópicos temáticos y musicales; en este aspecto, viene a colación esta canción de Gente del Pueblo, grupo que empleaba el estilo de las sevillanas para expresar su denuncia concreta:

... Tened cuidao  
con lo que vais cantando.  
Tened cuidao,  
mira lo que a nosotros  
nos ha pasao.  
Que sólo quieren  
que cantemos a la Feria,  
que sólo quieren  
que hable de fútbol y toros  
y de querer. ...<sup>30</sup>

Todas estas consideraciones plantean ciertos paralelismos interesantes a tener en cuenta con la literatura comprometida. Sin embargo, hay una consideración que, en este campo, no sólo es imposible de aplicar, sino que sería absurdo intentarlo, aunque ya la hemos señalado. Esa consideración sería el de una canción pura, tal como se entendió una poesía pura: intelectual, solipsista, para iniciados, y que de alguna manera se centrara sólo en el hecho de cantar por cantar... Sencillamente porque en el campo de la llamada canción popular, o comercial más exactamente, esta precisión no puede darse: cada producto se elabora con el objetivo de que sea adquirido por el mayor número de compradores potenciales, por lo que la consideración principal es la de hacer un producto comprensible por la mayor parte de la población; las cuestiones de calidad de letra y música quedan relegadas ante esta

---

<sup>30</sup> Gente del Pueblo: “Quieren callarnos”; *Tierra y libertad*.

consideración, aunque, por supuesto, hay excepciones (nadie duda de que “Flamenco” de los Brincos fue una gran canción muy bien elaborada, por poner un ejemplo de entre muchos). Aunque pueda resultar paradójico, son los cantautores los que aplican el intelectualismo (si bien es, o pretende ser, un intelectualismo popular) a la canción, huyendo de las consideraciones mercantiles. Y más aún, son algunos cantautores los que desarrollan una cierta poética casi *pura*, aunque se case constantemente con la demanda social: Pablo Guerrero, Luis Eduardo Aute, Xabier Lete e incluso Lluís Llach, son algunos ejemplos de forjadores de una poesía intimista y personal que, sin embargo, nunca deja de ser popular<sup>31</sup>. Para muchos críticos, Pablo Guerrero representaba el ejemplo de un cantante-poeta comprometido y solidario, pero en absoluto panfletario, gracias a su visión poética de las letras:

Pablo Guerrero está tan alejado del panfleto como de la canción de consumo; incluido en el grupo de los nuevos cantantes castellanos, se diferencia de ellos en que sus textos están impregnados de un sabor de libertad total –libertad personal, se entiende– y su labor puede cifrarse en esto; en un planteamiento continuo de la posibilidad de la libertad, que no excluye el compromiso –inevitable para cualquier artista– con la realidad cotidiana.<sup>32</sup>

Entre los musicalizadores de poemas estarían aquellos que musicalizaban desde lo más social a lo más abstracto, como Paco Ibáñez, Amancio Prada, Mikel Laboa y Ovidi Montllor (cuya interpretación musicalizada de un caligrama de Joan Salvat-Papasseit constituyó un paso más allá en la musicalización de poemas). De hecho, así se expresaba Amancio Prada respecto a los efectos posibles en un recital:

La gente se subleva y lucha contra la represión del poder con las fuerzas y maneras que saben y cuentan, y, aunque no coincidan con las mías, yo me uno a esa lucha. Pero no mido el éxito de mis recitales por el vaivén de las banderas, sino por el silencio y el recogimiento que mis canciones despierten: ensimismarse hasta el olvido.<sup>33</sup>

Y en lo tocante a la música, ya hemos indicado en pasadas páginas el vanguardismo que muchos cantautores, como Pi de la Serra, Lluís Llach o Pau Riba, o conjuntos como Oskorri en el folk y Triana en el rock, representaban frente a la repetición de ritmos, melodías y estructuras de la canción de consumo.

No obstante, si se recuerda, al igual que en la primera poesía social, también en la canción de autor, sobre todo la de primeras horas, hubo un tono intimista, casi solipsista, de búsqueda de sí mismo y de sentido de la vida; pero era un intimismo no en el sentido de la torre de marfil, sino en el sentido machadiano: el poeta realiza una introspección que expresa y, además, supone

---

<sup>31</sup> Conviene hacer una llamada de atención, y diferenciar entre las letras que se escribían para cantar y los poemas escritos para publicar. Personas como José Antonio Labordeta, el propio Pablo Guerrero o incluso Raimon, escriben poemas de todo tipo en los que impera la creación literaria sobre todo y el matiz intimista; por el contrario, las letras de sus canciones de este período poseen un lenguaje y una estructura más asequibles por gran parte del sector del público y se rigen por el alcance popular que puedan tener (al margen de consideraciones mercantilistas), aunque más adelante las letras acabarán cobrando gran abstracción poética.

<sup>32</sup> Eduardo Haro Ibars: “La canción de Pablo Guerrero, un anhelo de libertad”, en *Triunfo* Núm. 748 (28-V-1977), pp. 46-47.

<sup>33</sup> Claudín (1981), p. 119.

un reflejo de muchos otros que se sienten identificados en esas palabras. Con gran acierto, el profesor José Luis Abellán describe la poética machadiana, como una poética que nace de cierta introspección del sentimiento del poeta y expresa aquello que éste tiene en común con el resto de su pueblo, o incluso con la humanidad: aquello que Antonio Machado definió como “lírica comunista”, en cuanto que es común a todos:

Don Antonio, sin embargo, tuvo presente la crisis de la lírica en su tiempo. «La lírica moderna –nos dice– es acaso un lujo, un tanto abusivo del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada». Es una crisis que proviene del declinar del culto al yo y a la conciencia individual. Jorge Meneses, el poeta apócrifo que se inventó Mairena, está convencido de la crisis de la lírica moderna, que traerá una nueva lírica donde el sujeto ya no será el individuo aislado, sino el grupo humano, y sus temas estarán vinculados a sentimientos populares o de comunicación cordial. La cuestión que se plantea entonces es la de la caracterización de esta lírica del futuro o lírica comunista (en el sentido de comunitaria), cuestión que nos lleva de la mano a un tema central del pensamiento de Machado –el tema del Cristo– (...) <sup>34</sup>

Y, efectivamente, pero apoyándose en el poeta Rimbaud, así se expresaba el cantautor catalán Ramón Muntaner:

... Ahora bien, lo íntimo, como decía Rimbaud, tiene aspectos colectivos y lo colectivo o social también te influye a ti personalmente. De ahí la dialéctica que se establece entre ambos polos. <sup>35</sup>

En este sentido, tampoco hay cabida para la acusación de que rebajaran el campo de su arte, ya que fue, sencillamente, al contrario: la canción comercial no pretendía, a principios de los 60, otra cosa más que vender discos y, en este aspecto, a menudo contra el criterio y la dignidad de sus propios creadores, se imponían estrategias mercantiles sobre la calidad de letra y música; resultaba que, si una canción había funcionado a nivel de ventas y demanda, sentaba un estándar o cliché por el cual se registrarían nuevas canciones: así que la calidad (con dignas excepciones) ya estaba bastante en entredicho, sobre todo cuando la canción hipotética más elaborada de la canción pop española, cuyo autor podría presumir de haber mezclado influencias de Dylan, Nina Simone y Vivaldi, se veía desbancada en la lista de éxitos por otra canción que, entre “uo-os”, “shalalás” y “piripi-pompom”, hablaba de playas, sol y bikinis, u odas a la barbacoa, al chiringuito y a todo lo que pudiera ser la fórmula del éxito de aquel verano. Sin embargo, como podemos comprobar, los cantautores mismos son los críticos más feroces con su producción, tanto individual como colectiva, y, pasados los años, son varios los que ponen en cuestión el valor político o de movilización social de la canción, así como muchos de los defectos que puede presentar. De esta opinión es Antonio Resines, quien opinaba que el exceso de militancia en la canción podía atrofiar las capacidades artísticas de ésta (aunque, en nuestra opinión, Resines fue de aquellos que supieron conjugar bien ambas dimensiones):

Lo malo es que la canción militante suele llevar a posiciones sectarias tal vez porque los mecanismos de transmisión ideológicos que tiene la

---

<sup>34</sup> Abellán, pp. 78-79.

<sup>35</sup> Álvaro Feito: “Ramón Muntaner: Crónicas catalanas”; *Triunfo* Núm. 754 (9-VII-1977), pp. 58-59.



canción no ponen barreras. Así se anula el elemento fundamental de todo el terreno artístico: la fantasía. El verdadero germen revolucionario está en la fantasía, aunque desgraciadamente sea el realismo socialista quien se prima ese germen en el arte. Creo poco en la capacidad transformadora de la canción militante, a no ser en unas condiciones muy concretas, en un contexto determinado, donde puede tener un valor testimonial. Se cree que el público puede movilizar masas, pero eso sólo ocurre cuando todos estamos dispuestos a saltar.<sup>36</sup>

Aunque, por otro lado, otro cantautor que no destacó tanto por el mensaje social como por la calidad poética de sus letras, como es Luis Eduardo Aute, defiende la canción de aquella época como una invaluable herramienta de comunicación:

... me doy cuenta de la importancia que tenía la canción en aquel momento, es decir, era un fenómeno que había que tomar en cuenta, muy serio. Era la única forma de incidir en determinados sectores de la gente en cosas que no leían en los periódicos ni en las revistas, luego era un fenómeno social importante. También la posibilidad de gente que oía, sin ningún tipo de escolarización, críos, etc., cuyo único contacto con la cultura era poner la radio y oír canciones imbéciles.<sup>37</sup>

En lo que respecta a los cantautores, en relación a las letras, ésta, no obstante, fue más bien una auto-acusación, especialmente de ellos mismos a lo que hacían al principio, y sólo puede entenderse en el marco de una auto-exigencia. Para muchos, las letras que escribían al principio pecaban de cierto reduccionismo infantil y paternalista: defectos que con el tiempo podrían ir corrigiendo, al corregir a la vez las consideraciones ideológicas que pudieran resultar más paternalistas. Pero si las autocríticas hacia sus propias letras podían ser, en ocasiones, descarnadas, mucho más lo era la crítica hacia sus propias músicas. Sin perder de vista, como con cualquier intérprete de cualquier estilo o género musical, que los comienzos son rudimentarios y que se someten a un proceso de aprendizaje sobre la marcha<sup>38</sup> (de ahí que, por norma general, suela decirse que el segundo álbum de una banda es su mejor álbum), la idea inicial de la mayoría de movimientos, colectivos e individuos de la canción de autor era presentar una creación lo más asequible posible para la mayoría, sin perder de vista las limitaciones líricas, musicales y técnicas del principio. Así lo consideraba el fundador de Setze Jutges, Josep Maria Espinàs:

El lenguaje: discretamente poético a veces y, aunque respetando una corrección lingüística básica, vivo y coloquial, de acuerdo con el carácter «presente» de los temas tratados. Hallazgos expresivos, juegos verbales, ironía, modismos... No se aprecia rigidez, y en general el público —que ha visto desaparecer el catalán de la escuela, de la prensa y la radio— no tiene la impresión de que sea un lenguaje demasiado vulgar ni demasiado académico. Si los temas cantados son familiares al hombre que escucha, el lenguaje que describe estos temas también es, aproximadamente, el suyo.

En cuanto a la música.

En el caso de los cantautores iniciales, la música es sencilla, por dos razones:

---

<sup>36</sup> Claudín (1981), pp. 182-183.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 185.

<sup>38</sup> Aunque hubo algunos, como Lluís Llach, que tenían estudios previos de música.

Por decisión propia: si los primeros *jutges* nacen para desarrollar una labor, es lógico que escojan una herramienta eficaz y adecuada. La música de una canción no debe ser un obstáculo para la inmediata comprensión de la letra, sino un vehículo de las palabras y una ayuda para recordarlas. Se quiere utilizar la canción como medio de difusión de un contenido y de una lengua, no como un campo de experimentación.

Por limitaciones técnicas: en general, los *jutges* tienen una escasa preparación musical, que condiciona las posibilidades de composición y de interpretación. Pueden tener instinto y sensibilidad, pero no son músicos, en el sentido auténticamente creador y exigente de la palabra; en caso de serlo, probablemente no habrían comenzado a escribir canciones de este género, como no lo hicieron los músicos «de verdad» que siempre han existido en Cataluña. El rudimentario conocimiento de la guitarra limita también la invención de melodías; músicas sencillas, pues, músicas como soporte de un texto, pero suficientemente válidas para que la gente se las apropie.<sup>39</sup>

Poco tiempo después, descubrieron que esa idea, que ya les había dado problemas a los poetas que admiraban, pecaba de cierta desconsideración clasista: ¿no se estaría incurriendo casi en el mismo error que la canción comercial, que parece no guardar el más mínimo respeto a la inteligencia del consumidor medio? Ciertamente, cayeron en la cuenta de que minusvaloraban el potencial intelectual de unas personas para las que pretendían cantar y que, además, adoptasen sus canciones como propias. De ahí las crisis de finales de los 60 y principios de los 70, que harían romper colectivos o hacer a los individuos reconsiderar sus planteamientos; de ahí las producciones más cuidadas de los años 70, respecto a la canción en particular y al disco como obra de arte por derecho; de ahí la investigación en el campo musical, fuera en el folklore autóctono (incluido el flamenco y la copla) o foráneo (norteafricano, pan-mediterráneo, pan-céltico), en el rock anglosajón, en las *nuevas canciones* latinoamericanas, en el jazz o en la música clásica; de ahí a musicalizar los textos ajenos con más sentido y fundamento, y no sólo a elaborar una melodía adecuada que acompañase al poema cantado; de ahí el abandono de la “letra panfletaria” a favor de unas letras más complejas y elaboradas, que intentaran reflejar muchos más matices de la realidad que los hasta ahora expuestos; y también de aquí el surgimiento de sub-estilos de la canción de autor, tanto a nivel lírico como musical, como fueron la canción satírica, la psicodelia y progresía de la Música Laietana, el rock andaluz, el folk pan-mediterráneo (María del Mar, Elisa Serna, Toti Soler, Lluís Llach...), el rock urbano o el compromiso que entroncaba más en lo cotidiano de Hilario Camacho o María del Mar Bonet<sup>40</sup>:

---

<sup>39</sup> En *Pi de la Serra* (Ediciones Júcar, 1974); *apud* González Lucini (1998), p. 78.

<sup>40</sup> «El caso de Hilario es bastante particular, es un poco parecido al caso de María del Mar Bonet en Barcelona, que no han tenido nunca una línea de canciones excesivamente comprometidas [...]. Él se planteaba al principio los mismos problemas que se sigue planteando ahora, es decir, el problema del hombre, el de la soledad, problemas más bien de tipo humano antes que de tipo político o sociales en sus canciones. Él siempre ha tenido una línea en donde, de vez en cuando, metía una canción comprometida, pero eso sigue haciéndolo hoy día [...] Es el mismo caso de María del Mar, que ha cantado sólo una canción comprometida en toda su vida, que es el «¿Esta gente qué querrá?», todas las demás canciones suyas giran sobre problemas humanos o temas más o menos relacionados. Yo creo que María del Mar e Hilario están en una diferente gama de compromiso; [...] una gama más bien estética.» *Ozono* (junio 1975); *apud* González Lucini (1998), pp. 117-118 (González Lucini no comparte esa observación).

... No soy una persona falta de compromiso, aunque éste no sea el que quieren otros. Entiendo lo que es el altruismo, pero creo en un compromiso más ético y personal: el individuo es el espejo de la sociedad.<sup>41</sup>

Todo esto son exigencias que no fueron impuestas por ningún partido o sindicato o nada parecido, sino que nacieron de la plena libertad (en la medida que era posible) de los propios autores e intérpretes, guiados por una verdadera exigencia de sinceridad, honestidad y un profundo respeto hacia la audiencia. Por otro lado irían gentes como Paco Ibáñez y Amancio Prada: nada preocupados en adelantos técnicos, prefiriendo una desnudez musical a favor de la comprensión de los poemas musicalizados, lo cual no implicaba descuidar la melodía. De todas formas, como decimos, en este campo, los cantautores no tenían algunos de los problemas de los escritores comprometidos contemporáneos y anteriores: no tenían rivales ideológicos, es decir, otros cantantes que hicieran directa, consciente y constantemente apología del conservadurismo o del fascismo a través de sus canciones; temas como “Ya hemos pasao” de Celia Gámez o “Gibraltar” de José Luis y su Guitarra, no parecen pasar de ser momentos anecdóticos y coyunturales; el régimen siempre prefirió introducir sus mensajes de una manera más sutil, más apelando a las costumbres, al folklore, al consumo, al chovinismo y a la “historia” (aunque por supuesto que sí hubo cantantes plenamente adeptos y hasta militantes de la ultraderecha, como un tal De Raymond). Así lo afirma Manuel Vázquez Montalbán:

Así como ha habido una música popular, voluntariamente de izquierdas, no ha existido una música clarificadamente de derechas. Ocurre que en un primer momento el franquismo, un fascismo adaptado a las necesidades particulares de este país, trata de crear una cultura nacional muy superestructural y pone en marcha una serie de mecanismos culturales para inocular en las masas una gran conciencia de nacionalismo, de nacionalidad. De ahí el fomento de toda la canción nacionalista, racial, el pseudofolklore, el pseudoandalucismo, etc. Esto se va debilitando en la medida en que el propio franquismo se debilita, y trata de homologarse a un sistema conservador y autoritario como se caracteriza en los últimos períodos.<sup>42</sup>

Y respecto a la pureza de las letras, sencillamente no existía esa exigencia, salvo lo arriba expuesto, y una extraña crítica por lo absurdo: que la *canción protesta* (denominada de forma despectiva) era una moda muy rentable, y que sus autores e intérpretes se servían de las protestas (admitiesen o no que éstas existieran, o que fueran sólo de una minoría politizada) para enriquecerse; los datos, los testimonios de los cantantes, los archivos y la hemeroteca desmienten sencillamente tal absurda acusación: las multas, los encarcelamientos (Elisa Serna, ocho veces), la ausencia de un circuito profesional en el que actuar y grabar, la censura, el exilio consecuente (incluso por razones políticas, como en los casos de Imanol y Xerardo Moscoso), el veto en televisión, las grandes discográficas y la radio comercial (hasta la llegada a mediados y finales de los 70 de profesionales de izquierda a

---

<sup>41</sup> María José Carrasco: “Hilario Camacho: ‘La nueva generación de cantautores está más preparada’”; *El País* (18-II-1999) [edición digital].

<sup>42</sup> En Claudín (1981), pp. 45-46.

estos medios), y el hecho de que de aquella generación sólo exista un mínimo porcentaje de intérpretes que vivan de su música con más que holgura (Víctor Manuel, Joan Manuel Serrat, Ana Belén, Joaquín Sabina), otro que vive de la música como de cualquier trabajo, a día de hoy (Luis Pastor, Amancio Prada, Raimon...), otros que conseguían sacar su trabajo musical compaginándolo con una profesión principal (Labordeta, profesor de secundaria; Adolfo Celdrán, profesor universitario; Pablo Guerrero, poeta) y, por último, una legión de ellos que abandonaron en algún momento por cuestiones profesionales, personales o familiares, y que, a día de hoy, su carrera musical no les ofrece grandes ingresos (salvo la asignación proporcional de la SGAE por canción registrada, que no constituye una gran suma). Aquí, de nuevo, se trataba de intentar romper el vínculo de los cantantes con el pueblo. En este aspecto, podría aplicarse también la opinión del poeta Leopoldo de Luis sobre la acusación de “moda” (y “pasada de moda”) que ya había sufrido la poesía social:

Estamos en 1965 y una nueva leva poética se manifiesta ya. La repetición de elementos ha puesto en peligro de desgaste, como ocurre con toda tendencia literaria y artística, la continuidad de la poesía social sobre la que se cierne la amenaza del cansancio. En todo movimiento se dan los poetas personales, creadores o vivificadores de los temas, de los modos, y se dan los epígonos y los repetidores que hacen de la forma fórmula y del tema tópico. Aunque esto no deje de ser hoy verdad, lo es asimismo que la preocupación por un mundo mejor y más justo es algo que no periclita mientras se mantenga una conciencia alertada, un sentido moral. De aquí que la poesía disidente no surja ni se eclipse como una moda, sino que se haga oír, de una u otra manera, frente a toda situación injusta. ¿Cómo podría ser, por otra parte, una simple moda? Piénsese que algunos de estos autores hacen biografía. Su poesía no es un lujo ni un ocio, ni siquiera es un convencimiento adquirido, es algo espontáneo y natural. (...)<sup>43</sup>

Pero en su día, el desmentido fue mucho más trágico, a principios de los 70, cuando se tuvo noticia de que en el sangriento golpe de Estado de Chile había muerto cruelmente asesinado Víctor Jara y que (se creyó) Ángel Parra podía haber corrido la misma suerte que su compañero, aunque, por fortuna, no fue así:

La trágica muerte de Víctor Jara y de Ángel Parra vienen una vez más a desmontar las falacias de los pusilánimes y los falsos comerciantes de la mentira. Tantas veces nos habían dicho que los cantantes que decían en sus canciones temas llamados "de protesta" se comercializaban a la hora de la verdad que casi habíamos llegado a creérnoslo, es lamentable que esto haya que desmentirlo con los cadáveres de los mismos cantantes. La lucha por la verdad, por la justicia, por la libertad, no acaba en las canciones, pero pasa por ellas, y de alguna manera tiene un importante aliado en ellas, tal vez por eso han muerto Víctor Jara y Ángel Parra, porque su fuerza era real, porque el canto lanzado al viento puede ser himno y los himnos sirven para unir al pueblo, y porque se quería romper al pueblo y se han roto sus canciones. (...)<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Leopoldo de Luis, pp. 210-211.

<sup>44</sup> Colectivo de Redacción: “Chile en el corazón. In memoriam”; *AU (Apuntes Universitarios)*, Núm. 20, diciembre de 1973.

En fin, lo de la canción de autor no fue un caso en el que unos músicos de carrera reconocida bajaran de un arte sublime dado al solipsismo, y se pudiera decir que habían rebajado sus producciones, porque realmente (con alguna excepción) habían comenzado de cero en ese campo. La canción de autor se parecería más, en ese sentido, a la literatura proletaria, obviando el supuesto de la diversidad social (ya que la literatura proletaria era aquella que, además de contener temas proletarios, era elaborada exclusivamente por trabajadores): un arte que pretende ser realista y contestatario, dirigido a las masas en un campo en el que, hasta entonces, sólo había habido producciones menores, pésimas o mediocres, dadas al escapismo, como en aquel caso pudo ser la novela policiaca, y en el caso de la canción de autor, la canción –mal llamada– *española*, el folklorismo, el pop y la canción del verano. En este sentido, como en el de la literatura proletaria, vinieron a dar dignidad a la *música de masas*.

Pero, si bien los partidos, o muy pocos de ellos, no exigieron de los cantantes que militaban o simpatizaban con ellos una determinada temática o melodías, sí hubo una parte negativa en cuanto a la autoexigencia de los cantautores, cristalizada en dogma y, en consecuencia, crisis artísticas y personales. Los primeros cantautores, especialmente aquellos que se formaron en colectivos con sus manifiestos correspondientes, se auto-limitaron respecto a unas temáticas y unas melodías: que los temas tenían que reflejar al hombre y su cotidianidad de una manera realista, que supusieran, por tanto, una denuncia, y que tuvieran determinados formatos musicales. Luis Pastor, uno de los grandes valores de la canción militante en castellano, consideraba en los años 70 lo que realmente era el valor de la canción, sin que ello supusiera necesariamente una minusvaloración de la música:

Creo que sería el arte conectado con la realidad, valorando la música. Este paso de la valoración de la letra exclusivamente a la valoración de la música no debe suponer intercambiar estos valores, sino un intento de ser equitativos. La canción tiene que estar conectada a la realidad sociopolítica del lugar en donde se produce.<sup>45</sup>

Otra de las figuras más representativas de la Nueva Canción en Castellano, Elisa Serna, consideraba también su papel en la canción en estos términos:

Cada clase social tiene su canción (...). Y contra la canción de consumo (¿a qué clase pertenece ésta?), se levanta la canción de la clase en ascendencia. (...) La canción para mí es algo importante, pero reconozco que, dentro del proceso histórico, es algo marginal. El arte, si no está ligado a la dinámica social, no sirve para nada. (...) En un período de transición, como el que vivimos en estos momentos, la canción tiene una misión combativa, lo cual no quiere decir que no se tenga que hacer muy bien.<sup>46</sup>

Aunque también consideraba que el *papel ideológico* del cantante popular debe ser sólo transitorio:

*El papel del cantante popular*: un papel, simplemente, de lucha ideológica, frente a la cultura de la burguesía, de una cierta concienciación

<sup>45</sup> Á. Feito: “Luis Pastor: ‘Habría que comenzar por abolir la censura’”, *op. cit.*

<sup>46</sup> J. A. Gaciño: “Elisa Serna: el dominio de la circunstancia”, *op. cit.*

proletaria, pero que en ningún momento va a provocar la caída de nada en absoluto, y en ese sentido quizá ahora tiene otra posibilidad, que es la de reunir a mucha gente que no puede hacerlo de otra manera, como han sido los recitales de Raimon, en el Pabellón de Deportes del Madrid. Por mi parte, estoy dispuesta a que durante un periodo transitorio, si tú quieres – porque esto no es lo deseable–, los recitales se conviertan en verdaderos mítines y gritos de consigna. En cuanto se instaure una verdadera democracia, estoy segura que la canción volverá a recuperar el terreno que le corresponde.<sup>47</sup>

A veces a modo de auto-crítica, los cantautores, en su mayoría, tenían presentes que, sin calidad, el mensaje, por muy válido que fuera social o moralmente, no tendría modo de llegar. Dos personas que eran ya referentes a finales de los sesenta, como Paco Ibáñez, que insiste en la coincidencia necesaria de fondo y contenido, y el portugués Luís Cília, lo expresaban muy claramente:

Cília: Me parece que el arma más poderosa es la calidad. Un cantante no se salva por hablar de “libertad” si su manera de hacerlo es torpe.

P. Ibáñez: Fondo y forma han de darse unidos. (...) Lo más peligroso, de todas formas, es que no hiciésemos nada. A partir del momento en que se nos escucha, habrá cien o doscientas personas que descubrirán algo nuevo.<sup>48</sup>

Paco Ibáñez, a pesar de la carga contestataria que tuvo su figura y su producción, por otro lado, se negó a ser instrumentalizado políticamente, es decir, por los partidos o formaciones; en un momento dado llegó a criticar el excesivo protagonismo político que el cantante popular alcanzó llegado cierto momento:

... Yo creo que los cantantes estamos comprometidos con determinadas banderas –como todo el mundo–, pero que somos artistas, y no las banderas mismas. (...) No creo que un cantante pueda sustituir –y si crea esa ilusión, tanto peor– al discurso ni al acto específicamente políticos.

Yo he cantado al pueblo, he cantado a la flor. Me gustará cantar en España cuando nadie me empuje ni se quede con uno solo de mis temas. No creo en los “slogans” con música. Ese tipo de relación está fuera de los propósitos de un cantante. Uno, lo que quiere es proyectar la complejidad, que se valore la letra y también la música; establecer los compromisos a través de la comunicación de la obra, y no de apriorismos suscitados por la simple presencia física... Todo ello, claro, salvo casos y circunstancias muy excepcionales.<sup>49</sup>

José Monleón, autor de esta entrevista, reflexionaba sobre estas declaraciones y, a su vez, recordando conversaciones con el Tata Cedrón, Isabel y Ángel Parra, concluía:

... un cantante, como cualquier artista, sólo es revolucionario si renuncia a las “falsas ilusiones”, a los consoladores “slogans”, para transmitirle el [sic] público una conciencia –o un sentimiento, que es bien pronto

<sup>47</sup> Á Feito: “Elisa Serna: Balance de ocho años de franquismo”, *op. cit.*

<sup>48</sup> En [Sin firmar]: “París, Festival de la Canción Ibérica”; *Triunfo* Núm. 425 (25-VII-1970), p. 41.

<sup>49</sup> En José Monleón: “Paco Ibáñez y la canción política”; *Triunfo* Núm. 688 (3-IV-1976), pp. 54-55.

conciencia— lo más rica posible de lo real. En cuyo intento entra, obviamente, la pérdida de cualquier simplificación.<sup>50</sup>

Otro cantautor, con una gran carga cívica y significación política en su figura y su producción, como Raimon (que también se negó a esa instrumentalización), declaraba, refiriéndose a los recitales que daba, que intentaba superar la mera significación política de éstos y demostrar el valor intrínseco de la canción:

... Han sido unas reivindicaciones elementales que se han exteriorizado a través de la canción, pero que no han logrado —al menos yo lo he intentado siempre— que la canción pase no sólo a un segundo plano, sino a convertirse en pura excusa. Eso sería lo peor que podría pasar a los que de verdad creemos que la canción tiene algún valor y que el hecho de cantar y hacer canciones es un trabajo tan digno como cualquier otro de expresión artística. Porque ha habido siempre un tipo de sensibilidad general, más o menos académica, en el sentido de que el arte, con mayúsculas, solamente puede ser la literatura, el cine, a veces el teatro, etcétera, considerándolas artes nobles, y dejando la canción como un arte menor para jóvenes: una cosa que no tiene mucha importancia. Yo creo que no es así.<sup>51</sup>

Y, finalmente, Maria del Mar Bonet sentenciaba con plena claridad respecto a la confrontación contenido/ fondo:

... Quien de verdad sea cantante, sobrevivirá, y la política será un componente más de la imagen del mundo recogida en las canciones; la imagen, simplemente, del hombre, en su soledad, en su intimismo y en su realidad social.<sup>52</sup>

Éstas son, sobre todo, declaraciones de un momento ya de madurez; pero en los principios, sobre todo en los casos de los colectivos con lenguas propias que, además, fueran totalmente en esa lengua<sup>53</sup>, cuestionar alguno de estos preceptos podía suponer una crisis del grupo. Pero en cuanto que eran artistas, los dogmas se fueron superando y, más tarde, fue responsabilidad de cada uno las exigencias que se auto-impusiera. Así, en los años 70, varios cantautores declaran considerar que si su canción no sirve al hombre o a la clase obrera, no tiene el más mínimo sentido. En ocasiones, estas exigencias producían polémicas en torno a la obra, unitaria o singular, de alguno de ellos; el tema de la lengua fue realmente espinoso en una época en la que cantar en castellano podía interpretarse como rendirse al régimen y/ o a los mercados (los casos de Serrat, Imanol o Fernando Unsaín); y una obra que tuviera cierto carácter que pudiera considerarse comercial, y que, por lo tanto, tuviera mucho éxito, también se interpretaba como una cierta traición o un rebajamiento de las exigencias. Acusaciones que, a veces, eran infundadas y otras no: Víctor Manuel reconoce haber sido comercial en ocasiones, mientras que Patxi Andión nunca consiguió quitarse el epíteto peyorativo de comercial, a pesar del compromiso de varias de sus canciones; de otros como Joan Manuel Serrat o

---

<sup>50</sup> Ídem.

<sup>51</sup> En Á. Feito: “Raimon: ‘con los oprimidos frente a los opresores’”; *Triunfo* Núm. 725 (18-XII-1976), pp. 32-33.

<sup>52</sup> J. Monleón: “Recital de María del Mar Bonet”; *Triunfo* Núm. 782 (21-I-1978), p. 42.

<sup>53</sup> El Grup de Folk era un colectivo que daba importancia a cantar en catalán, pero tampoco rehusaban dogmáticamente interpretar algunas canciones, sobre todo tradicionales, en su lengua de origen, incluido el castellano.

Aguaviva se reconocía su comercialidad, pero, por otro lado, al tener un mensaje claro, una crítica y un fondo intelectual, se podía considerar como algo positivo el que tuvieran un cierto éxito comercial. Exigencias y dogmas que, con todo lo personal que pudieran ser, tuvieron que ponerse en cuestión y renovarse en la década de los 80, e incluso algunos años antes, cuando el peso político pudo llegar a ser asfixiante sobre algunos, como hemos visto capítulos atrás.

## Las caras del compromiso

*Suele la indignación componer versos.*

Miguel de Cervantes

Pero, como ocurre en otras formas artísticas, el compromiso en la canción de autor no se articuló sólo en torno a unas ideas o a una ideología política, genéricamente progresista y antifascista, sino que comprendía realidades más amplias del ser humano y la sociedad. A lo largo de la historia más reciente de la cultura, diversos han sido los estudiosos y artistas que han ofrecido su visión sobre el compromiso en el arte. El poeta alemán Erich Weinert, por ejemplo, consideraba que esa dimensión en el arte, y en las mejores de sus expresiones, era una defensa de los débiles contra los poderosos y un ataque contra la injusticia que se había convertido en dogma casi de fe:

... Las grandes manifestaciones poéticas de la Historia ¿son otra cosa sino ardientes llamadas para que la pobreza, la humillación y la obediencia no sean reconocidas como mandamientos divinos y para reivindicar, como dones de la naturaleza, el bienestar y la libertad? (...) <sup>54</sup>

Theodor Adorno presentaba, sin embargo, una categorización más científica del compromiso en el arte de esta manera:

El momento de praxis objetiva que es inherente al arte se convierte en intención subjetiva donde su antítesis con la sociedad se vuelve irreconciliable debido a la tendencia objetiva de ésta y a la reflexión crítica del arte. El nombre habitual para esto es *compromiso*. (...)

Es decir, que el compromiso en la obra de arte surge como choque entre la realidad objetiva y la subjetividad del artista, con la voluntad de éste de poner en duda dicha realidad. Sin embargo, el pensador alemán distingue el *compromiso* de la mera tendencia política e ideológica en una obra de arte como un paso más de éste, una especie de moderación equilibrante entre forma y contenido, y una exposición menos maniqueísta de lo que se pretende denunciar ahí:

... El compromiso es un grado de reflexión superior que la tendencia; no quiere simplemente mejorar situaciones impopulares, aunque los comprometidos simpatizan demasiado fácilmente con las medidas; el compromiso pretende la transformación de las condiciones de las situaciones, no sólo hacer propuestas; por tanto, el compromiso tiende a la categoría estética de la esencia. La autoconsciencia polémica del arte presupone su espiritualización; cuanto más susceptible se vuelve frente a la inmediatez sensorial, con la que en otros tiempos se le equiparó, tanto más crítica es la actitud del arte hacia la realidad cruda, que siendo

---

<sup>54</sup> En Aznar Soler y L. M. Schneider III, p. 71.



prolongación de la situación natural se reproduce ampliada por la sociedad. El rasgo reflexivo y crítico de la espiritualización agudiza no sólo formalmente la relación del arte con su contenido. (...)

Aunque, teniendo en mente seguramente la alienación contraria en el arte, aquella que se daba en el bloque comunista, por la cual toda obra de arte debería representar la realidad y mostrar una intención comprometida, advierte que, no obstante, el compromiso no debe tornarse en norma indispensable de valoración de una obra de arte, ya que esto atenta directamente contra su propio espíritu: «Lo que ellas anuncian se convierte en su contenido legítimo en una fase en la que no se inflaman en otra cosa que en el anhelo y la voluntad de que las cosas sean de otra manera», lo cual no las salva de someterse a las valoraciones formales de otras manifestaciones artísticas. Pone como ejemplo a su contemporáneo Bertolt Brecht, quien, en su opinión, a través de sus obras nunca dijo nada que una persona cualquiera no supiera ya de alguna manera, pero conseguía llegar a su público y presentar esas ideas como desconocidas gracias a su técnica y a su propio concepto de la práctica teatral; partiendo de este ejemplo, Adorno considera que el compromiso «puede convertirse en la fuerza productiva estética», y acaba diciendo:

... La dialéctica de lo social y del en-sí de las obras de arte es una dialéctica de su propia constitución en la medida en que ellas no toleran nada interior que no se exteriorice, nada exterior que no sea portador de lo interior, del contenido de verdad.<sup>55</sup>

Por su parte, Bertolt Brecht, uno de los grandes teóricos del compromiso en el arte, planteaba la cuestión como una responsabilidad propia del artista y de lo que quiere que su arte sea:

En este tiempo de decisiones, el arte también debe decidirse. Puede convertirse en el instrumento de unos pocos, que actúan como dioses, decidiendo el destino de la mayoría y exigiendo una fe ciega frente a todas las cosas, y puede colocarse al lado de la mayoría poniendo su destino en sus propias manos. Puede entregar a los hombres a estados de embriaguez, a ilusiones, a maravillas, y puede entregar a los hombres el mundo. Puede aumentar la ignorancia y puede aumentar la sabiduría. Puede apelar a los poderes que manifiestan su fuerza en la destrucción, y a los poderes que manifiestan su fuerza en la solidaridad.<sup>56</sup>

En su opinión, «La obra de arte explica la realidad que plasma, comunica y traduce las experiencias que el artista ha tenido en su vida, enseña a ver con propiedad las cosas del mundo»<sup>57</sup>. Y, en este punto, vendría a colación un debate acerca de la idoneidad del término “social” aplicado al arte o a alguna de sus disciplinas; la cuestión es dilucidar si todo arte es social, en cuanto se desarrolla y, por consiguiente, pertenece a una determinada sociedad (implicando con ello el reflejo, aunque sea parcial, de ésta) o, aun admitiendo esta primera premisa, si sólo puede aplicarse el adjetivo *social* a un arte o disciplina artística que se hace consciente de cierto papel testimonial y crítico dentro de su sociedad; pero también complementándose con las otras dos premisas, la voluntad de mejora de la sociedad y del individuo que una disciplina o expresión artística puede poseer.

---

<sup>55</sup> Adorno, pp. 324-327.

<sup>56</sup> B. Brecht (1973), p. 154.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 199.

Ya Antonio Gramsci había dejado escrito que, en cuanto todo individuo está inserto en una sociedad y además históricamente determinado por ella, ni él ni su actividad, sea cual sea ésta, se pueden concebir fuera de la sociedad: un artista no hace su arte con el único propósito de «recordar sus fantasmas», sino que será artista solamente *en cuanto forma exteriormente, objetiviza, historifica sus fantasmas*; y esa pertenencia y determinación histórica por una sociedad es la que da a un artista sus notas características<sup>58</sup>. La mayoría de los defensores y practicantes de algún tipo de arte comprometido defienden que todo arte, por el hecho de ser resultado sintético de una sociedad (incluso entendiendo está como el cruce de las coordenadas histórico-geográficas), bien sea por oposición, afirmación o hasta indiferencia hacia ésta y su hegemonía, es ya de por sí social. No hay, en definitiva, una manifestación artística que haya nacido al margen de una sociedad:

Toda poesía es social, puesto que la crea un hombre en sociedad. Resulta, por lo tanto, muy poco enriquecedor referirse a esa característica *sine qua non* del producto a la hora de hablar de «poesía social», cuando se trata de lo social como tema. Sin embargo, muchos caen en ese error convertido en Mediterráneo. (...) <sup>59</sup>

Es la opinión del poeta Leopoldo de Luis, quien así lo considera y piensa que “lo social” como tal es un tema más, como puede ser la poesía religiosa o la poesía amorosa. Eugenio de Nora hilaba más fino al establecer la relación intrínseca entre arte y sociedad de esta manera:

Se discute mucho ahora sobre la *poesía social*. Es ridículo. *Toda poesía* es social. La produce, o mejor dicho, la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a todo un pueblo, y aun a toda la humanidad). La poesía es *algo* tan inevitablemente social como el trabajo o la ley. <sup>60</sup>

Una visión del arte que viene a ser refrendada por el filósofo José Luis Aranguren, respondiendo a la pregunta “¿A quién ha de servir el arte? ¿Su función es estética o social?”, de la encuesta de Sergio Vilar, publicada en su “Manifiesto sobre arte y libertad” (*Las Américas*, Nueva York, 1963):

... el arte sirve siempre a la sociedad. Su misión es, por tanto, social (tomada esta palabra en sentido amplio). Pero el artista ha de cumplirla *artísticamente*. (Así como el intelectual, intelectualmente, etc.) <sup>61</sup>

De la misma opinión es el poeta y editor Carlos Barral, quien asegura que el arte repercute en la vida social, de la misma manera que cualquier otra actividad humana, poseyendo, por tanto, una importante función social<sup>62</sup>. Sin embargo, no basta sólo con esto, con la mera sociabilidad del arte, sino que hay que ir un paso más. Para Adorno, el arte dejó de considerarse como poseedor de un carácter social durante la Modernidad, con el despertar de la conciencia burguesa y la concepción del individuo frente a su sociedad; en ese momento se pretendió defender un arte desarrollado por individuos ajenos a la sociedad en la que se inscribían, y conseguían, de alguna manera,

---

<sup>58</sup> Gramsci (1977), p. 211.

<sup>59</sup> Leopoldo de Luis, p. 16

<sup>60</sup> *Ibíd.*, pp. 96-97.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>62</sup> *Ídem.*

independizarlo de la realidad (con matices y excepciones, claro está), aunque esa dimensión social del arte quedó latente; desde entonces, Adorno considera que lo social en un arte no le viene sólo por ser arte y cultura, sino que tiene haber algo más:

Pero el arte no es social ni sólo por el modo de su producción en el que se concentra en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas ni por el origen social de su contenido. Más bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la toma hasta que no es autónomo...<sup>63</sup>

Todos o, por lo menos, la mayoría de estos artistas, convinieron en que el arte es social por sí mismo, en cuanto es desarrollado por uno o más individuos que se inscriben en una realidad histórico-geográfica, una sociedad con sus particulares estructuras políticas, económicas y de pensamiento; en gran parte, esas configuraciones de las sociedades son las que proporcionan los temas: en teoría, y sólo en teoría, en una época de paz abundará la temática amorosa (si bien pudiera pasar que tuviera lugar en una época convulsa y se aprovechara su carácter embriagador y evasivo para desviar la atención sobre otras problemáticas); en una época de depresión económica o de crisis de valores morales, abundará una temática que gire en torno al pesimismo y la angustia, mientras que en otra en la que se considere que los valores religiosos están en peligro, predominará una estética religiosa; y, para finalizar estos ejemplos, en una época de grandes injusticias y desigualdades abundará la temática social. Esta temática, para reafirmarlo, no ha sido patrimonio de la Edad Contemporánea y Moderna: ya hubo ejemplos en el pasado; en la Edad Media, el tema de la muerte revestía grandes dilemas sociales sobre la injusticia, mientras que el poeta judío rabí Sem Tob alzaba su voz contra la persecución de los judíos en el Reino de Castilla; y luego, ¿qué otra cosa si no novela social es la novela picaresca? La cuestión, pues, consiste en ir un paso más en ese carácter social del arte y tomar en conciencia esa temática, generalmente por mandato moral, un mandato que, básicamente, funciona de la misma manera que la euforia del amor o el sentimiento de soledad impulsan a trabajar la temática amorosa, o el sentimiento de la fe a tratar la temática religiosa; claro que con sus propias peculiaridades, como estas otras dos temáticas. Ésa es la opinión, de nuevo, de Leopoldo de Luis, para quien «El poeta social es una voz que clama, una conciencia puesta en pie», y cuya materia de trabajo son muy especiales:

... el dolor y la queja ante el hecho mismo. Algo semejante a lo que acontece con el poeta elegíaco: él puede saber cómo actuar tras la muerte de la persona querida, mas lo que quiere transmitirnos es, simplemente, la conturbación de su ánimo. O el poeta amoroso, que no nos cuenta su conducta con la amada, sino que nos hace partícipes de su arrebató.<sup>64</sup>

Pedro Salinas definió a la poesía social así:

... la originada por una experiencia que afecta al poeta no en aquello que su ser tiene de propio y singular, de inalienable vida individual, sino en ese modo de su existencia por el cual se siente perteneciendo a una

---

<sup>63</sup> Adorno, pp. 297-298.

<sup>64</sup> Leopoldo de Luis, p. 186.

comunidad organizada, a una sociedad, donde sus actos se aparecen siempre como relativos a los demás.<sup>65</sup>

No basta con defender que todo arte nace en una sociedad, sino que una poesía que dice de sí misma comprometida o social nace de una conciencia del poeta de sentirse en sociedad, de sentirse como uno más entre sus coetáneos, paisanos, compatriotas, etc., interdependiendo los unos de los otros. Una conciencia que posibilita plasmar el sentimiento de solidaridad en los poemas. Así decía Ramón de Garciasol:

Conciencia de un estado de cosas antinatural que impide ser al hombre, solidaridad con éste, denuncia de tal estado, protesta de amor, testimonio en el poema, rebeldía contra el desorden ontológico, son ingredientes de la poesía social, en la que ni *poesía* ni *social* son adjetivos.<sup>66</sup>

Y de esa concepción pasamos a un grado más por el que un arte puede reclamar el nombre de social; eso que, una vez definido como social en cuanto fruto de un individuo criado en una sociedad y como social en cuanto consciente de una realidad que es preciso denunciar y hasta combatir de alguna manera, puede intentar contribuir a mejorar una sociedad desde sus estratos más bajos, tratando de despertar la conciencia de una realidad mejorable y de un mundo mejor: «la poesía social es una poesía que contribuye, dentro de sus propios límites, a impedir o aliviar los males que aquejan al hombre o al mundo en general», sentenció Blas de Otero<sup>67</sup>. Herbert Marcuse opinaba que una obra tal que aspirase a concienciar para, finalmente, conseguir un cambio en la sociedad, no sólo podría considerarse como social o comprometida, sino que además es revolucionaria<sup>68</sup>. En consecuencia, ese saberse perteneciente a una sociedad, ese estar despierto en medio de ella, ese imperativo moral de denunciar la injusticia y los abusos del poder, la lucha de la “Rosa y la Llama”, como dijo Manuel Pacheco, son lecciones que los cantautores, como herederos en buena medida de estos poetas sociales, aplicaron a sus producciones. He aquí algunos ejemplos. Para empezar, una sentencia de Fernando González Lucini, que no deja lugar a dudas:

La canción social (...) ha sido durante los años pasados un medio de verbalización consciente –poético y musical– de las grandes realidades y problemas vividos y sufridos por el pueblo; un medio, por tanto, de concientización en el que se entremezclan la denuncia y la proyección de las más profundas aspiraciones populares.<sup>69</sup>

Que resume las tres formas sociales de un arte comprometido: un arte que es social sólo por ser arte, que, además, es consciente de la realidad de esa sociedad en la que se circunscribe, y que, finalmente, aspira a transformarla para mejor. En ese aspecto, define a este tipo de canciones de esta manera:

Canciones todas ellas que en su conjunto vienen a expresar una opción y un compromiso de alternativa social que se dirige al pueblo para que tome

---

<sup>65</sup> *La poesía de Rubén Darío* (Barcelona, Seix Barral, 1975), p. 217; *apud* *Ibíd.*, pp. 16-17.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 176.

<sup>67</sup> Conferencia en “Amigos de la poesía”, mayo de 1956; *apud* *Ibíd.*, p. 113.

<sup>68</sup> H. Marcuse (1978), p. 57.

<sup>69</sup> González Lucini (1989) III, pp. 196-197.

una mayor conciencia de sus problemas, de su situación y de sus posibilidades.<sup>70</sup>

González Lucini es un autor que está convencido de que el secreto de la canción de autor es, no tanto, tal vez, su vinculación y crítica de la sociedad, aunque no les reste importancia a estas dos dimensiones (muy al contrario), sino su comunicación directa hacia lo más profundo de la esencia constituyente humana (como tendremos ocasión de comprobar): primeramente a nivel individual e, inmediatamente después, a nivel colectivo, para poder obrar un cambio positivo en la sociedad. En el caso de un cantautor emblemático y de una calidad estética innegable, como es Pablo Guerrero, eso no sólo es cierto, sino que además está reconocido por él mismo, cuando contrapone el sueño contra la realidad a modo de denuncia (como podremos ver más adelante).

Por su parte, Raimon incide que, de la misma manera que su propia vida, su producción no dejó de estar estrechamente vinculada a la sociedad de su tiempo, considerándose no otra cosa que uno más (exceptuando el hecho “accidental” de cantar y convertirse en un símbolo generacional y político) de los que se oponen a su manera a la sociedad que vivió:

... La canción responde a un rechazo total de nuestra sociedad tal como está estructurada, sin matices, más sentimentalmente que otras cosas. Luego, las cosas se hacen más concretas, más reales, más comprensibles, en suma. En líneas generales, mis canciones han seguido la evolución lógica de la gente de mi generación. (...) Por otra parte, yo he participado en la vida de este país como uno más, sin considerarme un ser aparte por el simple hecho de que mi rostro se vea a veces en pasquines por las paredes. He sentido en mi propia carne todos los problemas del país de un modo directo y concreto. (...) <sup>71</sup>

Y Luis Pastor, que considera que la canción no es más que otra de las manifestaciones de oposición cultural y popular, se había propuesto dar voz a través de sus canciones a los problemas de la gente de su propia clase, la obrera, pero teniendo siempre en cuenta que él era sólo uno más, tanto de entre los cantantes y de otros artistas críticos, como de la clase obrera:

... Esto lo tengo muy claro: la canción forma parte de un contexto mucho más amplio, es una respuesta parcial a toda una problemática que se plantea con toda su crudeza en el mundo obrero, que es el que yo mejor conozco. Así que en mi caso no se trata de que un cantante trate de situar mejor o peor sus discos de cara a cualquier clasificación sino de abordar con el máximo de rigor posible y de plantear con claridad suficiente los problemas y las inquietudes de la clase social a la que pertenezco. Todo esto sin dejar de considerarme uno más entre los compañeros que en los diferentes sectores de la actividad diaria tratan de aunar sus esfuerzos y de luchar, con las armas que cada cual tiene a su alcance, por una sociedad más justa, más igualitaria y más solidaria. <sup>72</sup>

En conclusión, no se trata sólo de estar vinculados a la sociedad y denunciar sus injusticias a través de las canciones, sino que hay algo más, que responde a uno de los rasgos que juzgamos propio del arte comprometido, que

---

<sup>70</sup> *Ibíd.* I, p. 174.

<sup>71</sup> J. Batlló, *op. cit.*, p. 33.

<sup>72</sup> López Barrios (1976), pp. 41-42.

es la dimensión de la colectividad, sentimiento colectivo o colectivismo, y es esa especie de modestia que encontramos en estas declaraciones de Luis Pastor y de Raimon: el reconocer no ser únicos en su campo, sino que su trabajo responde a un sentimiento y a unos esfuerzos colectivos, de una parte, de los propios poetas, cantantes y artistas, y de otra, del mismo pueblo/ público para el que pretenden cantar. Una particularidad (difícil de encontrar en otros géneros de música popular y comercial, en donde la pauta suele ser el pretender presentarse como único en su campo) que, unida a la labor social de la canción, Torrego Egido sinetiza así:

El cantautor tiene una función social y cultural y se percibe a sí mismo como un trabajador que, lejos del cantante “estrella” típico de la canción consumo, comparte tarea con los hombres y mujeres a los que se dirigen sus canciones. La fe en las canciones, entendidas como una compañía fiel, y la fe en el pueblo son características de la Canción de Autor.<sup>73</sup>

Sin ser precisamente el primero en hacerlo, este autor establece una relación entre los cantautores de este período histórico con el concepto de intelectual orgánico de Antonio Gramsci. Para Torrego Egido<sup>74</sup>, en cuanto los cantautores son «productores o transmisores de ideas», éstos pueden reivindicar para sí el título de intelectuales; pero hay algo más: apoyándose en H. A. Giroux, que sostiene que los intelectuales deben ser valorados también en términos políticos, puesto que son, además, mediadores, legitimadores y productores de ideas y prácticas sociales, su función sería de naturaleza eminentemente política<sup>75</sup>. Concepción ésta que nos lleva claramente a Antonio Gramsci y la suya en torno al intelectual orgánico:

Todo grupo social que surge sobre la base original de una función esencial en el mundo de la producción económica, crea a la vez orgánicamente uno o más tipos de intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia no sólo en el campo económico, sino también en el social y en el político.<sup>76</sup>

Y, naturalmente, de entre los dos tipos de intelectuales orgánicos que Gramsci distingue, los cantautores se encuadrarían en el tipo *radical*: aquellos que proporcionan las habilidades pedagógicas y políticas fundamentales para conseguir una toma de conciencia política en la clase trabajadora, y ayudarlas a desarrollar el liderazgo y fomentar el compromiso con la transformación social. Para Jaume Pomar, autor de una biografía sobre Raimon, este cantante es el ejemplo perfecto de intelectual orgánico llevado a la canción (algo que, en cierto sentido, era toda una novedad respecto a la época de Antonio Gramsci, aunque ya hemos visto que, incluso a finales del siglo XIX, hubo cantantes que podrían haber reivindicado el título de intelectuales orgánicos):

La obra y la actitud de Raimon corresponden a los postulados del intelectual orgánico. Cumple su misión como especialista haciendo canciones, cantándolas, en el esfuerzo por mejorar su trabajo, musicando poetas clásicos y contemporáneos –muchos de los cuales, sin la intervención del cantante, permanecerían desconocidos para el gran

---

<sup>73</sup> Torrego Egido, pp. 62-63.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, pp. 137-138.

<sup>75</sup> H. A. Giroux: *Los profesores como intelectuales* (Paidós-Ministerio de Educación y Ciencia, Barcelona, 1990), 201; *apud* Torrego Egido, p. 137.

<sup>76</sup> Gramsci (1985), p. 56.

público—, incluso cantando el amor interpersonal, explicando vivencias que pueden ser entendidas en plural, junto a muchos otros.<sup>77</sup>

En este aspecto, Torrego Egido plantea cómo la canción de autor pudo (y puede) servir como agente de educación informal (básicamente, extra-académica), y una parte de esa posibilidad es la de la formación de ciudadanos de un Estado democrático, como uno de los grandes logros que se atribuyen, y pensamos que con mucha razón, a la canción de autor: la de haber conseguido una formación democrática en la audiencia a través de las canciones, pero también de las conductas de todos ellos<sup>78</sup>. Una educación del público como ciudadanos de derechos y obligaciones en el marco de un proyecto de Estado democrático, llamando, sobre todo, a la participación activa en él. Recoge algunos ejemplos de estas canciones, como pueden ser “Compañeros” de Labordeta, “Compañeros unidos” de José Barba, “Ya hemos pasao, compañeros” de José Menese, “Agora entramos nós” de Bibiano, “Companyns, no és això” (compuesta a raíz de la detención de Els Joglars) y “Venim del nord, venim del sud” de Lluís Llach, “Vamos a romper murallas: libertad” de José Pérez, “Vamos juntos” de Luis Pastor (sobre un poema de Mario Benedetti), “Ya está bien” de Patxi Andión, “Hemos dicho basta” de Lucha, “A la huelga compañeros” de Chicho Sánchez Ferlosio, “Sindikato bertikalaren aurka” (“Abajo el Sindicato Vertical”) de Imanol, o “Diguem no” (Digamos no) de Raimon<sup>79</sup>. Utilizando precisamente las canciones de Raimon para ejemplificar, Torrego Egido sintetiza:

Uno de los rasgos citados como caracterizador de la educación popular se centraba en las finalidades perseguidas por dichos procesos educativos: el desarrollo de una disposición favorable al cambio social, el fomento de una actitud cívica que lleve a asumir la participación en la vida pública y en los procesos políticos que en ella tienen lugar, la aparición de una respuesta ética ante una vida pública caracterizada por la falta o la tergiversación de elementos morales fundamentales, el incremento del sentido crítico y creativo en las personas, y el progresivo aumento de la autonomía de las gentes como seres sociales responsables de la realidad en la que viven.<sup>80</sup>

Claramente, no son estos rasgos exclusivos de la canción de autor, sobre todo cuando eran pretensiones que ya se encontraban en los artistas comprometidos desde los años 50 (Gabriel Celaya, por ejemplo), pero sin duda fue en ellos en donde más repercusión tuvieron. Sería interesante prestar un poco de atención a las posibilidades de la canción como vehículo de un compromiso social en el arte.

---

<sup>77</sup> J. Pomar, *Raimon* (Júcar, 1983), p. 26; *apud* Torrego Egido, p. 138.

<sup>78</sup> Una conducta que se aprecia en la grabación de los recitales o de las anécdotas surgidas en torno a ellos, cuando se caldeaban los ánimos de la audiencia por algún suceso en concreto, y los propios cantautores, en ese momento sobre el escenario, realizaban una llamada a la calma. Benedicto y Bibiano tuvieron que afrontar alguno de estos momentos: por ejemplo, cuando en el Festival de los Pueblos Ibéricos se anunciaron los tristes acontecimientos que acababan de tener lugar en Montejurra, o en el recital a beneficio de Santiago Álvarez de ese mismo año, cuando el público comenzó a indignarse por la detención de un joven que puso una bandera en el escenario, y el propio Bibiano llamó a la calma con las palabras «Tamén podemos ser civilizados» (se puede escuchar en Benedicto e Bibiano *Ao vivo*). El propio Benedicto lo narra aquí: [www.ghastaspista.com/historia/directo76.php](http://www.ghastaspista.com/historia/directo76.php)

<sup>79</sup> Véase Torrego Egido, pp. 169-170.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, pp. 210-211.

Ya en otra parte hemos expuesto las ventajas que la canción en general (sea tradicional, comercial, de autor, etc.) tiene sobre el resto de otras expresiones artísticas: expresividad, permanencia, difusión y rapidez. Podría, incluso, añadirse el rasgo de “auto reproductibilidad”, puesto que, a no ser que se tenga cierta discapacidad, todo el mundo es capaz, aunque sea de manera incorrecta o informal, de reproducir por sí misma una canción, aunque sería un rasgo compartido con la literatura, pues todo aquel que sepa leer y no esté incapacitado para ello puede recitar un poema o leer en voz alta una novela o cualquier otro escrito. Es posible que aquí sea donde radique uno de los secretos de su éxito, en cuanto agente del compromiso: en su comunicación directa y en su accesibilidad. Como dice Morin, «la canción es el más cotidiano de los objetos de consumo cotidiano»<sup>81</sup>, incluso en la plena época de la “reproductibilidad técnica”, cuando la canción de masas que se oye en cualquier medio ha sustituido totalmente a la tonada tradicional que cantaba cualquiera en cualquier contexto. También Torrego Egido ha señalado algunos rasgos comunicativos por los que la canción goza de una comunicación más directa, basándose en las que Manuel Vázquez Montalbán y Josep Maria Espinàs habían señalado en sus obras: la brevedad del mensaje, que facilita su memorización y repetición, y los recursos como la repetición del estribillo, el énfasis en algunos momentos clave, las inflexiones de la voz, etc., son “características estructurales” de la canción «que permiten a la misma comunicar cosas elementales sin esforzarse lo más mínimo en demostrarlas». Además, hay otros rasgos, como el “poder de convencimiento emotivo” de la canción gracias a la confluencia de letra y música; y, en el caso de los cantautores concretamente, se potencia la comunicación mediante la utilización de un lenguaje que les acerca al pueblo, a veces a través del empleo de las lenguas autóctonas (especialmente en los casos del gallego, el valenciano y el asturiano) o de algunos dialectos (castellanos y no), etc.<sup>82</sup>

Serge Salaün, a la hora de tratar sobre la función de la canción durante la guerra civil, marca también algunas características comunes a toda canción: desde la más trivial canción, hecha descaradamente para su consumo, pasando por la más ancestral de las tonadas tradicionales, el más sagrado de todos los himnos religiosos, las baladas de la guerra o la canción de autor. Para él, lo que constituye el elemento esencial en el canto es la participación física del individuo, tanto en su percepción inmediata como en el resultado final de esta misma participación. En todos esos casos reaparece la inversión de la percepción en los actos de cantar. Ahora, lo que distinguiría a cada género de canción sería la naturaleza de esa inversión. Por ejemplo, una canción intrascendente, banal, se caracteriza por la ausencia de una inversión nueva que enriquecería la experiencia del practicante, o incluso podría plantear un tipo de inversión de carácter alienante que haría que el individuo se identificara, pasiva y hasta inconscientemente, con los valores culturales e ideológicos de uso, con lo que la participación del oyente se reduce a reconocer los estereotipos y a asumirlos. En otra categoría, y en función del valor de esa inversión, sitúa todas las canciones que tendrían directamente una finalidad en ella: las «canciones que se fundan en la glorificación o la celebración», sean de orden cultural, ideológico o religioso:

---

<sup>81</sup> *Apud* Salaün, pp. 125-126.

<sup>82</sup> *Apud* Torrego Egido, pp. 85-87.



... tienen como función la de provocar una continuidad dinámica del canto hacia el mundo, prolongar la tensión nacida de la percepción en el terreno de la experiencia y de la conciencia. Esta mecánica de la canción explica todas las tentativas de recuperación de que es objeto. Más allá el contenido del mensaje verbal, lo que hace su fuerza y su interés es su aptitud a superar el verbo, a anclarse en lo físico duradero y placentero.

A continuación, pasa a analizar las particularidades que las canciones republicanas de la guerra civil poseían: estas canciones tenían anulada, prácticamente, la función de distensión, de divertir, en el sentido de relajación de los sentidos y de la conciencia; por el contrario, su función consiste en poner al oyente en tensión, es decir, la «recuperación de las energías físicas y psíquicas para una finalidad de índole ideológica». Según él, con esta tensión los códigos de aquellas canciones conseguían transformar esas energías nacidas de la exaltación en algo más práctico: en razón, con lo que, paradójicamente, se pasaría de un estado físico a otro más abstracto, gracias a dicha tensión. «En realidad la abstracción parece superar la función conceptual del lenguaje en la medida en que cada canción opera como práctica de una historicidad palpable y dinámica», sostiene Salaün, quien opina que la canción nunca ha perdido sus rasgos originales sagrados:

... En período de guerra y de redefinición de la sociedad, reanuda con la oración, en su funcionamiento y en sus funciones. En los dos casos se trata de codificar la práctica de un *credo*. También la oración, por sus mecanismos automatizados y socializados cuya eficacia se pudo averiguar en el transcurso de los siglos, posee un alto grado de abstracción: implica la divinidad, el destino del hombre y la significación del mundo. Rezar o cantar conservan en común la manifestación de una fe en un sistema y una visión del mundo: gestos y palabras llevan a la misma afirmación de lo absoluto mediante una expresión rigurosamente codificada. Entre los dos sólo cambia el referente: la canción sustituye a Dios por el hombre social y a la salvación individual por la plenitud de la colectividad. Cantar representa un acto de libertad, de constitución de un grupo ideal cimentado por una misma creencia, un rito sagrado, y a su vez, el texto sagrado sacraliza y compromete.

Así pues, hasta los himnos más laicos y revolucionarios del movimiento obrero, como “La Internacional”, “Hijos del Pueblo”, “La joven guardia” y un largo etcétera, conservan esos códigos de la sacralidad:

... representan el *patrimonio* cultural, ritual y divino de los grupos que se reconocen en ellos. Encierran un pasado de combates y peripecias gloriosas o trágicas. Consagran y santifican la sangre derramada. Siguen llevando el ardor de la fe y del porvenir, simbolizan la búsqueda metafísica. Reúnen así el pasado y el futuro en una misma coherencia (nada preocupada de dialéctica) y no dejan de ser actuales.<sup>83</sup>

Son rasgos que, sin riesgo a equivocarnos, también encontramos en gran medida en la canción de autor, como ya él mismo ha dejado señalado. También los cantautores, como vimos, le debían mucho a esas canciones que se cantaron en la guerra civil, fueran populares, populares adaptadas o escritas

---

<sup>83</sup> Para todo esto véase Salaün, pp. 125-134.

por los poetas con música de los grandes compositores de entonces. El dramaturgo Antonio Buero Vallejo ya estableció la relación:

... Cantores y poetas en colaboración, cuando no unidas ambas dedicaciones en la misma persona, mantuvieron su tenaz poesía cantada; voz de un pueblo nada resignado a enmudecer bajo el gran silencio decretado, que proseguía el vibrante despliegue lírico de aquellas inolvidables canciones de lucha que, en la zona leal, dieron emoción y calidades hondísimas a los combatientes resueltos a no convertirse en víctimas y que finalmente hubieron de serlo. (...) <sup>84</sup>

Pero volviendo a las posibilidades que la canción, en general, encierra, antes de centrarnos en una canción más comprometida: la canción, por su naturaleza interpretativa, goza de ciertas ventajas frente a otras manifestaciones artísticas (que tienen las suyas propias). Tal como habíamos planteado al principio a través de Antonio Gómez, las capacidades comunicativas, y con ellas las capacidades críticas, que la canción como género artístico popular encerraba, se vieron amplificadas por lo que Walter Benjamin, hablando de la fotografía y del cine, denominó la “era de la reproductibilidad técnica”: el boom del disco y la invención de la radiodifusión a principios del siglo XX supuso un fenómeno parecido a la invención de la imprenta; centrándonos sólo en lo que se denominaría canción popular en sentido raso, si bien las canciones podían ganar en difusión y alcance, también perdieron la popularidad de la que habían gozado éstas, en el sentido de que había que pagar para poder disfrutar de algo que hasta entonces había sido gratuito: por ejemplo, un labrador que cantara en la plaza de su pueblo y quedara registrada su voz en una grabación; ahora se tendría que pagar de alguna manera para escuchar lo que de otro modo había sido totalmente gratis. Unido a esto, las presiones comerciales que la incipiente industria del disco comenzó a imponer para poder competir las empresas entre ellas:

La expansión universal de la radiodifusión a partir de 1946 fue el vehículo para la conversión de la canción industrial en un medio de comunicación de eficacia imprevisible. Después el neocapitalismo hizo posible las grandes tiradas de discos, la posibilidad de compra de tocadiscos y el poder de la canción todavía aumentó. En la década de 1960 puede decirse que la canción es el elemento cultural de masas más universal, más poderoso y más temido. <sup>85</sup>

Era un potencial que merecía ser explotado: los artistas comprometidos, desde el siglo XIX hasta los años 30 del siglo XX, lo habían descubierto al comprobar que, si al pueblo le faltaba una canción con la que expresar su queja o demanda, tomaba una canción tradicional y la adaptaba, incluso dándole la vuelta a su significado, y entonces se fraguaron los grandes himnos de reivindicación, batalla y denuncia. Fue cuestión de tiempo el descubrir que, a través del disco, esos himnos y las canciones nuevas con sentido crítico que se hacían, podrían tener una difusión y un impacto más grande en la sociedad, incluso a nivel internacional. Las potencias específicas de la canción se veían amplificadas así:

---

<sup>84</sup> Libreto del disco colectivo *Homenaje a las víctimas del franquismo*.

<sup>85</sup> M. Vázquez Montalbán, *Antología de la Nova Cançó Catalana* (Cultura popular. Barcelona. 1968, p. 19); *apud* Torrego Egido, p. 165.

La canción es la forma más directa de identificación entre artista y público. Más que la novela, la pintura, el cine o el teatro, el cantante y sus creaciones obtienen de quienes le escuchan una respuesta inmediata a lo que dicen encima de un escenario; por eso la canción jugó en aquellos tiempos un papel determinante en la creación de una conciencia crítica en el país, lo que les costó a sus autores e intérpretes prohibiciones, multas, silenciamientos, ninguneos, e, incluso, cárcel en algunas ocasiones.<sup>86</sup>

Esa concepción de comunicación directa, de diálogo con la audiencia, fue lo que movió a muchos, por razones morales, estéticas e/ o ideológicas, a dedicarse a la canción; ése fue el caso de Pablo Guerrero, que concebía la música como un acto de comunicación con los demás: «constituirme en un emisor-receptor de la cultura»<sup>87</sup>. Pero el potencial antiguo de la canción, probablemente debido a su origen mágico-sagrado, ya era conocido en la Antigüedad. El mismo Sócrates (Platón) consideraba así las potencialidades de la música: «nada hay más apto que el ritmo y la melodía para introducirse en lo más recóndito del alma y aferrarse tenazmente en ella»<sup>88</sup>; por lo que el sabio, obsesionado por las buenas costumbres en su proyecto de Estado ideal, proseguía:

—Por tanto, es en el ámbito de la música —dije— donde, según parece, han de establecer su cuerpo de guardia los guardianes.

—Ahí es, en efecto —replicó Adimanto—, donde, al insinuarse, la ilegalidad pasa más fácilmente inadvertida.

—Sí —dije—, como cosa de juego y que no ha de producir daño alguno.

—Ni lo produce —observó— sino introduciéndose poco a poco y deslizándose calladamente en las costumbres y modos de vivir; de ellos sale, ya crecida, a los tratos entre ciudadanos y tras éstos invade las leyes y las constituciones, ¡oh, Sócrates!, con la mayor imprudencia hasta que al fin lo trastorna todo en la vida práctica y en la pública.<sup>89</sup>

Texto que le sirve a González Lucini para ejemplificar el por qué de la obsesión del régimen franquista por controlar la producción musical desde su victoria en la guerra. Anteriormente, Víctor Claudín ya había reparado en este pasaje de Platón:

El espíritu revolucionario se insinúa muy fácilmente a través de la música, sin que nos demos cuenta, como si fuera un juego y no hiciese daño. Pero sucede que penetrando poco a poco, se fija en las costumbres y luego, una vez reforzado, pasa a los negocios privados, llega luego hasta las leyes y hasta la constitución pública con gran insolencia y con una falta total de modales, terminando por provocar la revolución.<sup>90</sup>

Esa comunicación directa entre intérprete y público, por la que tanto abogara Vicente Aleixandre en la poesía y de la que habla Gómez, es la que probablemente consiga que el mensaje de las canciones se instale en la moralidad de un pueblo; ya hemos citado a Morin, que dejaba sentenciada la

---

<sup>86</sup> A. Gómez: “De cuando Luis hacía el mono en el dintel de las puertas”; prólogo del libro *Luis Pastor* (Fundación Autor, Madrid, 1998); puede leerse directamente en [aplomez.blogspot.com.es/2013/03/el-vecino-luispastor-grabacion-de.html](http://aplomez.blogspot.com.es/2013/03/el-vecino-luispastor-grabacion-de.html)

<sup>87</sup> López Barrios (1976), p. 60.

<sup>88</sup> Platón, 401d-e (página 100 de nuestra edición).

<sup>89</sup> *Ibíd.*, 424 d (páginas 124-125).

<sup>90</sup> Claudín (1981), p. 11.

casi absoluta cotidianidad de la canción. Estos dos elementos, comunicación y cotidianidad, son fundamentales para que una canción se instale en la concepción moral de unos individuos y pueda influir enormemente en ella. De una manera parecida a como dice Umberto Eco que sucede con los libros:

... un mensaje no desemboca realmente más que en una recepción concreta y contextualizada que lo determina. Cuando un acto de comunicación desencadena un fenómeno que afecta a las costumbres, la verificación definitiva se llevará a cabo no en el ámbito del libro, sino en el de la sociedad que lo lee.<sup>91</sup>

Estas dimensiones de cotidianidad y comunicación directa son comunes a toda canción, si bien en unas se pueden manifestar de manera más clara que en otras. No obstante, tal como planteaba Serge Salaün, hay que hacer una división entre las canciones cuya inversión de la percepción producen distensión y las que producen tensión. Pero dejemos claro que no se corresponde necesariamente con una valoración moral o estética: una canción que no produzca más que inofensiva diversión pasajera será siempre preferible a una canción cuya tensión producida lleve inscrito un mensaje de odio y crueldad de cualquier naturaleza.

Las canciones que producen distensión, por regla general, no piden demasiado de su audiencia: son canciones que se pueden escuchar sin tener que concentrar nuestra atención en ellas: «No exigen ninguna actividad intelectual del receptor»<sup>92</sup>, dice Torrego Egido; por el contrario, las canciones que producen esa tensión en la percepción, por regla general, exigen cierta atención para su escucha y hasta un cierto grado de preparación previa para un disfrute óptimo. Las canciones distensivas pueden, por tanto, escucharse en cualquier momento, mientras que las tensativas requieren incluso un contexto especial en el que escucharse (al menos, en lo que se refiere a la eficacia de su mensaje y melodía). Para autores como Umberto Eco, el hecho de que exista una opción de canción popular de estas características es un buen signo cultural:

Una canción que exige respeto y atención significa, aunque sea a nivel de una cultura de masas, una opción 'culta'. Representa un punto máximo al que la cultura de masas puede aspirar; el primer escalón hacia una educación ulterior del gusto y de la inteligencia, a través de la cual llegar a experiencias más complejas.<sup>93</sup>

Por lo que, en cuanto estamos hablando de unas canciones que buscaban despertar la conciencia de determinados sectores de la población y por la importante carga poética que poseen, la canción de autor tiene que pertenecer, por fuerza, a la categoría de canciones tensativas, junto a otras de distintas categorías (himnos religiosos, políticos, de batalla, ópera, etc.), aunque posean algún elemento que pueda considerarse distensivo o divertido (como en el caso de las canciones de Moncho Alpuente, Javier Krahe o La Trinca) que, sin embargo, a través de los mecanismos de la sátira y la ironía, ven amplificadas esas tensabilidades. La canción de autor, o canción social, explotaba todas estas capacidades de la canción y la música en general: comunicación directa, factor cotidiano, tensabilidad... Es una canción hecha, un

<sup>91</sup> *El superhombre de masas* (Lumen, Barcelona, 1995), p. 192; *apud* Torrego Egido, p. 162.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>93</sup> *Apud* *Ibíd.*, p. 163

poco al modo brechtiano, para pensar y reflexionar, aunque también para sentir: racionalidad y sensibilidad son los dos factores esenciales que Lluís Llach sostiene que debe de tener toda canción, o al menos determinado tipo de canción, siendo la voz del intérprete el sintetizador de ambas dimensiones para su comunicación efectiva y que, además, la convierte en un arte realmente universal:

Ésta es la gracia de la canción: la capacidad de emocionar al público por diferentes conductos. La canción tiene tres canales por donde pasa la comunicación. El primero es el canal de la racionalidad, a través de la palabra. El segundo es el de la irracionalidad, la sensualidad, la sensorialidad, el del misterio y la ignorancia, a través de la música. El tercer canal la voz es la mezcla de ambos, mitad y mitad: donde la sensualidad se pone al servicio de una idea, o una idea llenarse de sensualidad. Es todo esto lo que hace de la canción un arma realmente particular, popular y directa. Rompe fronteras marcadas con demasiadas prisas. Son tres canales de comunicación que me permiten ir a cantar a Francia o al resto de España.<sup>94</sup>

Desde hacía años, los autores estadounidenses, franceses y latinoamericanos habían descubierto que se podían potenciar estas capacidades frente a la canción consumo, que tiende a usar sólo el canal de la sensibilidad, y en ocasiones muy relativamente (apelando, más que a la sensibilidad del oyente, al sentimentalismo y a la sensiblería). Cuando los primeros intérpretes en España descubrieron en esas voces que había una alternativa de canción, que no tiraba de tópicos, que era hecha no sólo para un público culto, sino que deseaba alimentar la inteligencia y la cultura de un público, y con ellos su sentido crítico, se pusieron a elaborarla; por ejemplo, Raimon...

... había descubierto, primero a los catalanes y luego al resto de los españoles, que la canción no era sólo una forma de entretenerse o bailar, sino también de pensar, de denunciar y de expresar en versos y música lo que muchos pensaban en prosa.<sup>95</sup>

Raimon narra cómo fue, en su caso, y seguramente para muchos, el proceso de creación de una canción propia, en torno, básicamente, a tres fundamentos<sup>96</sup>. Cuenta que, cuando elaboró su canción "Diguem no", por un lado, lo que le movió a su creación fue la indignación por la detención de unos amigos de la universidad por lanzar panfletos en solidaridad con los mineros asturianos en huelga; por otro lado, se basó en las ideas vertidas por Albert Camus en su obra "*L'homme revolté*", en unas líneas que decían «¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice "no"»<sup>97</sup>; y, finalmente, la base musical se la proporcionaron las primeras grabaciones de Ray Charles. En ese sentido, y sin pretensión de querer generalizar a todo proceso de canción comprometida, podemos establecer un cierto modelo en esa creación, que podrá ajustarse a otros casos, o por lo menos en dos de sus variables. En primer lugar, existe lo que podríamos llamar el desencadenante, el motivo social o político de denuncia, que no tiene porqué ser algo concreto, sino también una situación

---

<sup>94</sup> En Pep Blay, p. 8.

<sup>95</sup> A. Gómez (2012), p. 72

<sup>96</sup> Raimon (1983), pp. 207-208.

<sup>97</sup> «Qu'est ce qu'un homme revolté? Un homme qui dit non.», extraído de la cita de Raimon.

abstracta: en su caso, fue la detención de estos compañeros (en el marco de una operación que buscaba dismantlar al PCE en Valencia) lo que le provocó una indignación tal que sentía ganas de expresar y compartir; en otros casos similares, el asesinato de los obreros vitorianos de 1976 fue el desencadenante para que Lluís Llach compusiera su “Campanades a morts”; la visión “racionalista” de la política tecnocrática fue el motivo para “A cántaros” de Pablo Guerrero; los últimos cinco fusilamientos del franquismo produjo la tristeza e indignación necesaria para “Al alba” de Aute, etc.

En segundo lugar, tendríamos un fundamento intelectual, una idea proporcionada por cualquier medio, sea original o ajeno. En su caso, Raimon articula la letra de su canción en torno a la idea proporcionada por el libro de Camus, obteniendo una letra clara, sencilla y directa. Este aspecto puede ser el más oscuro de la creación, ya que depende del crédito cultural de cada cual; es fácil, por ejemplo, rastrear la influencia de muchos poetas en algunos cantautores: hay mucho de Miguel Hernández en Manuel Gerena, por ejemplo, o de Rafael Alberti en Víctor Manuel, mientras muchos, como Manuel Vázquez Montalbán, sostienen que la forma descriptiva de las letras de Joan Manuel Serrat están vivamente influidas por el estilo de Antonio Machado<sup>98</sup>. Otros buscan la inspiración en algunas creencias o referencias históricas: por ejemplo, cuando Elisa Serna, tal como lo explica en la carpeta del disco, compone su “Saeta”, una denuncia contra el integrismo religioso y su moral castrante, se basa en los estudios y teorías que durante los años 20 y 30 se alzaron contra la concepción tradicionalista del pensamiento y la historia: que, antes de la llegada del cristianismo, los pueblos ibéricos gozaban de una gran libertad moral que respetaron los árabes, pero que se perdió definitivamente con la derrota de los comuneros en Villalar. Pensamiento que era sostenido, entre otros, por María Zambrano y Ramón J. Sender<sup>99</sup>. También hay muchos que se apoyan en el refranero o en dichos rurales: “A cántaros”, por ejemplo, tiene esa reminiscencia de campesinos extremeños que esperan la lluvia para que no se agoste la cosecha; además hay mucha presencia del pensamiento popular aragonés en las letras de José Antonio Labordeta y de La Bullonera; o Francesc Pi de la Serra, que se ha servido del refranero catalán más directo en canciones como “Si els fills de puta volassin no veuriem mai el sol”, o “Si la merda fos or, els pobres neixerien sense cul”; y, muy especialmente, Luis Pastor, que desarrollaba canciones en torno a dichos populares como “Un grano no hace granero/ pero ayuda al compañero”, o bien les da esa forma de sentencia popular, como “por mucho que le llaméis/ no saldrá del agujero”. Este fundamento podría considerarse el fundamento abstracto, en cuanto se trata de una idea en torno a la cual girará la letra de la canción.

El último fundamento sería mucho más concreto, y se trataría de la base musical. En esos momentos, por lo visto, Raimon estaba enfrascado en la escucha de las primeras canciones de Ray Charles: de ahí que, si obviáramos la letra, nos parecería una tema de amor en estilo rythm & blues o rock ‘n’ roll clásico. En ciertos momentos, los cantautores no prestaron demasiada atención a la música empleada, y como ya hemos relatado, se tendía a los

---

<sup>98</sup> Vázquez Montalbán: *Joan Manuel Serrat* (Júcar. Madrid, 1972); *apud* Torrego Egidio, p. 103.

<sup>99</sup> Véanse María Zambrano: “El fascismo y el intelectual en España”, en Zambrano, pp. 97-103; y Ramón J. Sender: “La cultura española en la ilegalidad”, en Aznar Soler II, pp. 688-701 (en los libros acerca de los dos congresos de intelectuales antifascistas, abundan textos de los intelectuales españoles en torno a esta cultura racial robada y soterrada).

estilos importados de las canciones estadounidenses, latinoamericanas y, sobre todo al principio, francesas; si bien es verdad que cada estilo parecía querer adecuarse al tipo de mensaje: en un contexto de crítica urbana, como fue la primera Nova Cançó, con Els Setze Jutges, el estilo francés parecía funcionar bastante bien, mientras que en un momento posterior en el que se buscaba desencorsetar a la Nova Cançó, el estilo folk norteamericano pareció funcionar. Después, como dijimos en capítulos anteriores, llegarían las innovaciones en el folk y en el rock de la música anglosajona, que fue adoptado (y adaptado) por varios. Y, claro está, también quienes sacaban sus presupuestos musicales de la canción autóctona tradicional, como también hemos dicho. Finalmente, no es necesario que los modelos y estructuras musicales sean rígidos y constantes en cada autor: la mayoría pretendió elegir unas formas adecuadas al mensaje que querían trasladar, o a la forma poética de su letra. Volviendo a uno de los ejemplos de antes, en su “Saeta”, Serna hace oponerse las formas musicales arábicas con las de la tradicional saeta andaluza, de modo que su idea de un mundo más liberal en la moral fuera devorado por otro más severo quedara así plasmada musicalmente.

Los ejemplo más parecidos al de “Diguem no” son “Al alba” de Luis Eduardo Aute, y “Campanades a morts” de Lluís Llach. En su caso, fueron desencadenantes trágicos los que les llevan a buscar plasmar esa indignación, como hemos mencionado. En cuanto a la idea, Aute imaginó la despedida de alguno de estos condenados de su esposa o novia e idear una letra que tratara a la muerte como la imposibilidad de todo; mientras que Llach se fijó más en las misas de réquiem y en una poesía reivindicativa que recuerda por momentos a la de la guerra civil. Finalmente, en cuanto a música, Aute escogió una especie de nocturno con ciertas reminiscencias célticas, y Llach no podía expresar su idea si no era bajo las estructuras del réquiem de Mozart.

El orden que hemos puesto es completamente variable: de hecho, en su proceso, Raimon sitúa como primer hecho la cita de Albert Camus, y relega a la segunda posición la detención de sus compañeros. Lo que aquí hemos propuesto es un modelo triangular por el cual en la vértice estaría el hecho o motivo desencadenante, y en cada esquina, por un lado, la idea abstracta, y por el otro el fundamento musical. Pero, en realidad, es un orden que depende de la forma de trabajar de cada autor (sobre lo cual no hay nada escrito para establecer leyes al modo aristotélico). El ejemplo de Lluís Llach y su impresionante “Campanades a morts”: Llach ha relatado varias veces que, en el momento de oír las noticias, se encontraba sentado al piano, y que los acordes de su canción le salieron de una manera bastante orgánica y espontánea; luego llegaría la letra adecuada a esa melodía y los arreglos clásicos<sup>100</sup>. Pero, por supuesto, Llach es un cantautor que primero elaboraba la música y luego la letra: ésa es su forma de trabajar, mientras que en otros el proceso será a la inversa o, incluso, simultáneamente: la mayoría solía desarrollar un texto poético que servía de base para una melodía, con lo que se salvaguardaba la preeminencia del texto sobre la música; es un proceso que va en dirección contraria a la mayoría de los otros géneros musicales<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Véase el documental de Lluís Danés: *La revolta permanent*.

<sup>101</sup> Otros géneros, como el pop o el rock, suelen desarrollar una base melódica sobre la que sustentar un texto: muchas veces, como fueron los casos de “Yesterday” o “Satisfaction”, primero se hacía una letra de prueba que cuadrara con el texto, que luego se iría elaborando más: de ahí que haya quien crea que la letra

Con todo, la canción había demostrado ser un importante agente de pensamiento crítico, compromiso, solidaridad y cultura, y algo que, en principio, aquellos que tenían el poder no le daban mayor importancia y pensaban que, al igual que con otras expresiones artísticas de contenido crítico, se podía controlar con los mecanismos de censura y mitigar así su impacto sobre las capas sociales. Pero con todo, fuera por el hecho de su absoluta novedad, ya que no eran las viejas canciones republicanas o regionalistas de la guerra civil, había como un hueco en la legislación por donde introducirse, frente a expresiones ya excesivamente vigiladas como la poesía, la novela o el cine. Ése es, según Llach, el panorama que se encontraron y del que se aprovecharon:

... Nos habíamos dado cuenta de que la canción era el único medio de comunicación masiva no dominado por el Estado, ni controlado económicamente por ninguna empresa. Era casi la única forma que teníamos de decir determinadas cosas en catalán.<sup>102</sup>

Situación que, no obstante, cambiaría en nada, y en ese cambio él sería uno de los principales afectados. La canción, como tal agente, ya había demostrado su valía en Estados Unidos, componiendo nuevos himnos sindicalistas y por los derechos civiles en la década de los 40 y 50, y en Latinoamérica, en donde los gobiernos conservadores y las dictaduras se acabaron percatando del potencial subversivo que poseía. Pero los hechos que constatarían su eficacia se produjeron en la década de los 70, con cerca de un año de diferencia: por un lado, el paso del hecho casi accidental de que una canción, como “Grândola vila morena”, fuera escogida como señal para comenzar la Revolución de los Claveles, al hecho de que se convirtiera en una canción de unidad y reafirmación popular frente a los posteriores atentados e intentos de golpe de Estado contra la nueva democracia portuguesa; y, por otro, el hecho de que los militares chilenos consideraran las canciones de Víctor Jara portadoras de un enorme potencial subversivo, les llevó a asesinarle cruelmente. Sobre estos dos hechos hablaba Raimon en los años 70, opinando que, en realidad, el secreto de la canción es su carácter oral, por lo que penetra más en la cotidianidad de los pueblos y, además, es universal en cuanto la puede entender cualquiera:

La canción, a diferencia de otro tipo de expresión artística, penetra con mucha mayor profundidad en la gran mayoría de la gente. No creo que sea mérito de ningún cantante ni de nadie. Creo que el mérito radica en que es una cultura oral, que puede entender hasta un analfabeto. La canción es un modo de comunicación del hombre. Este poder de la cultura oral creo que explica un poco esos acontecimientos. ¿Por qué el ensañamiento con Víctor Jara? A Víctor Jara lo mataron en Chile cortándole las manos y dejando que se desangrara, y mientras se estaba desangrando y cantando lo ametrallaron en el estadio de Santiago de Chile.<sup>103</sup>

En definitiva, a nivel universal, el valor de la canción como agente de valores morales, cívicos, ideológicos y sociales, y de empatía, compromiso y solidaridad, se había descubierto relativamente hacía poco, gracias, sobre

---

original de “Satisfaction” fuera «Tía Millie se pilló la teta izquierda en el escurridor» (*Aunt Millie caught her left tit in the mangle*), cuando no era más que la *letra de prueba*.

<sup>102</sup> En E. Haro Ibars: “Llach: un poeta de la canción”; *Triunfo* Núm. 787 (25-II-1978), p. 60.

<sup>103</sup> En Eduardo Chamorro: “Raimon en Madrid”; *Triunfo* Núm. 608 (25-V-1974), p. 56.



todo, a unos intérpretes que rescataron una tradición soterrada del período de entreguerras. Para los años 60, en todo el mundo era reconocida como otra forma más de arte comprometido y defendida por autorizadas voces de la cultura de todo el mundo. A principios de los 60 se descubre ese potencial en España, y comienza a asomar tímidamente la cabeza para, en el corto transcurso de dos o tres años, convertir a sus intérpretes en portavoces generacionales y sociales. Desde entonces, las canciones de estos autores e intérpretes ilustraron las costumbres, el modo de pensar, los problemas y los sucesos de una época precisa en la que, no obstante, no se agotaron.

Respecto a su denominación de arte comprometido, nosotros pensamos que un arte comprometido cuenta con unas características o dimensiones que se dan en él en algún grado y que, probablemente, el arte más comprometido sea aquel que las reúne a todas de forma equilibrada. Fueron unas características que desarrollamos en un trabajo anterior, y que coinciden bastante, casi de forma sorprendente, con las dimensiones que Vicente Aleixandre atribuía a la poesía social: hablar del hombre histórico, poseer conciencia temporal, depresión del arte, revuelta contra el esteticismo puro, juego dialéctico entre angustia y esperanza, algunas posiciones religiosas, preocupación por el hombre común, dimensión social, tema de España, narratividad y sencillez, y ensanchamiento (escribir para la mayoría)<sup>104</sup>.

Nuestras características, que intentan describir los ingredientes que puede tener un arte comprometido, al menos en el campo de la escritura y la oralidad, y en qué grado se dan, van más hacia lo general. Nuestra propuesta es: toma intuitiva de conciencia, actitud y posición crítica en la obra, expresión con objetividad y realismo, historicidad o dimensión histórica, rechazo de elitismos, universalidad, humanismo, colectivismo, y popularismo. El cómo y en qué grado se dan en la canción de autor es algo que veremos a continuación.

### ***La toma de conciencia: el punto 0***

*Salen de sus pensamientos  
cosas que no quieren callar  
por las calles y los caminos  
que viene la madrugada,  
la guitarra a la mañana  
le habló de libertad.*

Triana

Decía Víctor Jara que «La canción nace como necesidad y no como simple pasatiempo»<sup>105</sup>, y de eso trata este apartado: de lo que pudo mover a un determinado grupo de gente, con inquietudes y pensamientos similares, a comenzar a expresar sus ideas y hasta sus propuestas en forma de canciones con alto contenido poético.

Hay un momento, más o menos preciso, en el que un artista, como ciudadano que es, se percata de que el estado de cosas no es tan justo como dice ser, y comienza tomar conciencia del número de injusticias que aqueja a su sociedad y a plantearse cómo es posible. Es entonces cuando trata de expresar su denuncia e incluso sus ideas acerca de la fuente de esas

---

<sup>104</sup> “Algunos caracteres de la nueva poesía española” (Discurso de apertura del curso en el Instituto de España, 1955); Aleixandre, pp. 491-515.

<sup>105</sup> *Apud* Salaün, p. 128.

injusticias y proponer, en la medida que pueda, soluciones posibles, con el fin de provocar el despertar de la conciencia en un público potencial, aunque, por regla general, en este momento la producción resultante y su planteamiento pueda ser algo ingenuo. Para todo artista que se haya dedicado al arte comprometido, bien desde el principio bien en un momento determinado de su producción (aunque sea puntualmente), hay algún momento en el que se le despierta la conciencia, o bien la idea de plasmar sus ideas, pensamientos e inquietudes en su obra. De esto hay varios ejemplos a lo largo de la historia: la rebelión parisina contra Luis Felipe de Orleans en 1832 llevó, en gran parte, a Víctor Hugo a escribir *Los Miserables* (junto a las consideraciones sobre las prostitutas, los huérfanos, la falta de educación de las clases marginales, los exconvictos, etc.); Bertolt Brecht, según dicen, comenzó a plantear su producción dramática con enfoque marxista cuando el primero de Mayo de 1929 contempló asombrado (y seguramente indignado) cómo la policía berlinesa disolvía con gran violencia una marcha obrera, produciéndose veinticinco muertos<sup>106</sup>; el grupo Clarté se fundaba tras la I Guerra Mundial, planteando un arte para el pueblo y para concienciar contra la guerra; André Gide, André Malraux o Rafael Alberti, independientemente de cuál fue el efecto y cuál la causa, comenzaron a tratar problemas sociales en sus obras a partir de su afiliación al Partido Comunista; los poetas españoles, como Miguel Hernández, se replantearon el solipsismo del poeta a raíz de la Revolución Asturiana de 1934; los poetas sociales de los años 40 y 50 se sintieron impelidos a escribir por la huella de la guerra civil y de la represión y la miseria de la posguerra:

... De pronto, los tremendos golpes de nuestra guerra y la guerra mundial, la intimidad feliz se desgarró, el suelo se hundió, los sueños se quiebran, las perspectivas se transmutan y confunden entre la negrura del humo y el rojo de la sangre. Entro en contacto con el odio, la codicia, la destrucción, la injusticia, la muerte innumerable, antinatural e ilícita. El hambre pisándonos los talones; el desprecio hacia el hombre y hacia la libertad humana. Hay que vivir contra todo y a pesar de todo en un mundo convulsionado y atroz. Vivir viéndolo todo y sufriendolo todo *con todos*. Terminó la íntima soledad del poeta. Porque también *hay que escribirlo todo*. El impulso primario de expresarse y crear belleza con la palabra es el mismo. Las circunstancias, no. Lo que he visto padecer, padeciéndolo, lo que sigo viendo, me acucia con exigencia imperiosa. Tengo que gritar contra ello y buscar algo que oponer al derrumbe. Crear belleza pura, inútil, y cruel en su exclusividad, ya no es bastante. Hay que hacer algo más con la poesía, que es mi herramienta, como cualquier hombre tiene que hacerlo con la herramienta de que disponga y pueda manejar. Mas, la poesía ¿servirá para algo? (...) Amemos al mundo, nuestra morada, y al hombre, nuestro hermano, dentro de ella. Amémoslo como son, pero ayudemos a que sean mejores el día de mañana. Desenterremos sus bellezas esenciales: el trabajo, el amor, la unión, el valor de lo humilde, la nobleza de lo cotidiano, la esperanza indestructible en la perfectibilidad. La fuerza de todo lo que es positivo y camina hacia delante. Por eso mi poesía de hoy grita con el dolor de todos y denuncia con la rabia de todos. Y pretende estar con todos los que saben su dolor y los que lo ignoran; los

---

<sup>106</sup> Brecht (2009), Prólogo de Miguel Sáenz, p. 12., y en Ewen, p. 120.

que buscan y los que caminan a ciegas. No me importa si mi poesía es, por lo circunstancial, por lo concreta e impura, perecedera. Si un solo hombre de mi tiempo se siente por ella comprendido y acompañado, consolado y estimulado, ya no habrá sido inútil.<sup>107</sup>

Y, finalmente, los cantautores de España comenzaron movidos por el afán de denunciar y criticar un estado de cosas injusto.

Los cantautores de todo el mundo tuvieron comienzos parecidos y, de la misma manera que los demás artistas, llegaron a estos planteamientos desde varios supuestos:

Dentro de la canción popular hay, a mi entender, dos caminos igualmente válidos e igualmente honrados. El de aquellos que se acercan al pueblo a partir de una elección racional, medida, intelectual, para ya no abandonarlo nunca. Éste sería el caso de grandes cantantes populares como Pete Seeger, Raimon, Daniel Viglietti. El otro camino es el de aquellos que nacen dentro del pueblo, que mueren dentro del pueblo, y que en este espacio de tiempo desarrollan su extraordinaria conciencia de clase cantando directamente sus problemas, los problemas del pueblo. Éste es el caso de Violeta Parra, de Woody Guthrie, de Manuel Gerena, y es también el caso de Horacio Guarany. (...) <sup>108</sup>

Entonces, según Gómez, habría dos caminos para llegar a una canción concienciada: una, la segunda que cita, que sería una decisión más orgánica y vivencial; y la segunda, independientemente del origen del autor, sería una decisión más meditada, más visceral, tomada después de haberse hecho con cierto mecanismo ideológico y hasta metodológico. Algo que se puede contemplar en algunos casos en la letra: lo que diferencia a Raimon de Manuel Gerena, a parte del estilo musical escogido por cada uno, es que si bien las letras del primero poseen mayor elaboración académica, las del segundo son mucho más crudas, en el sentido de que usa muchos menos recursos estilísticos y no tiende a esconder lo que quiere decir en ellos; y, sin embargo, ambos parten de supuestos parecidos.

La canción fue un modo que encontró una generación para poder expresar todo aquello que les preocupaba y que querían denunciar, en la manera en que fuera posible. En una bella forma poetizada, Carlos Cano declaraba lo que la canción había supuesto para él:

La canción me dio voz, me abrió ventanas, me apartó sombras, me hizo libre, me puso alas, venció fantasmas, me alimentó, me dio una luz, sentimiento, dolores y alegrías, alamedas, caminos, ideas, horizontes, esperanzas, tierra, cielo, y una luna clara para soñar. Me hizo pueblo.

La canción me dio herramientas para el amor, fuego por dentro, instinto, rebeldía, compromiso, bastón de ciego, magia, utopía, mar de sueños, corazón, transparencias, estrellas para leer, melancolía, silencio. Y lo más hondo de uno en lo más hondo de todos. Yo sólo puse el viento.<sup>109</sup>

Siguiendo un poco el planteamiento de Gómez sobre los dos caminos por los que llegar a la canción popular: hubo muchos que descubrieron la

---

<sup>107</sup> Ángela Figuero Aymerich; L. de Luis, p. 228.

<sup>108</sup> A. Gómez: "Horacio Guarany, cantor del pueblo"; *Posible*, 5-11 junio, 1975, p. 47; p. 67 en la recopilación del autor en su blog <http://aplomez.blogspot.com.es/>

<sup>109</sup> En Claudín [Coord.], p. 21.

posibilidad de expresar una queja concreta en la canción por aquellas canciones foráneas; aquellas canciones como las de Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Georges Brassens, Jacques Brel, Joan Baez, Pete Seeger o Bob Dylan, o más adelante, las de Luís Cília y José Afonso, descubrían a toda una generación una forma de hacer arte que, además de ser popular, podía llegar a una mayor parte de gente. González Lucini denomina a esto “el descubrimiento”:

Todas estas canciones, unidas a la toma de conciencia social y política que algunos sectores de la juventud adquirían en la universidad, y, otros muchos, no universitarios, por ejemplo en los movimientos obreros y rurales de las comunidades cristianas de base –recordemos que los partidos políticos y los sindicatos libres oficialmente estaban totalmente prohibidos–, provocaron lo que podríamos llamar el «gran hallazgo»: la posibilidad de expresar a través de la canción, en un lenguaje directo y sencillo y con su riqueza simbólica y proyectiva, la necesidad de recuperar la identidad perdida, la vida en libertad y, en general, la proclamación y la defensa de los derechos y de los valores fundamentales que, en aquel momento, y desde hacía ya años, se negaban y se acribillaban brutalmente.<sup>110</sup>

Realmente, era un descubrimiento en los primeros 60, en casi todos los continentes y países del Bloque Capitalista o bajo regímenes fascistas (aunque también en los países comunistas); había toda una serie de problemas similares que eran comunes en aquello que podía cantar Bob Dylan, o Víctor Jara, o Jean Ferrat, o Paco Ibáñez. El cantautor uruguayo Daniel Viglietti vivió así el Encuentro en Varadero, en el año 67, en donde se dieron cita “cantantes protesta” de todo el mundo:

El Encuentro fue la oportunidad de descubrir que si alguna vez habíamos caído en el error de pensar que estábamos solos, no estábamos solos. Nos encontramos desde todos los continentes la misma actitud de búsqueda, de denuncia, y con una formulación más o menos parecida.<sup>111</sup>

En ese despertar a la conciencia por medio de la canción, ya fuera como intérpretes o como público, una generación descubría no estar sola frente a sus inquietudes y discrepancias con sus respectivos sistemas. Manuel Vázquez Montalbán definió la conciencia como «un saber acerca de nosotros mismos y de nuestra relación con los demás, con las cosas y es asimismo el desarrollo de nuestra capacidad de proyectar nuestra finalidad libremente escogida»; su desarrollo nos procura personalidad crítica y una jerarquía de valores propia, libre de la influencia de otros individuos, colectivos o estructuras. A su vez, está determinada por la pertenencia del individuo a un segmento determinado de una determinada sociedad: es una conciencia espontánea que, sin embargo, puede modificarse por el saber *convencional* de la familia, la clase social, el barrio, el entorno social inmediato y por el aparato informativo montado en torno a las estructuras de las instituciones escolares. Junto a esto, hay otros factores de formación y modificación de la conciencia, como son la experiencia, es decir, el choque directo con lo real; la información recibida a través de los medios de comunicación y los contenidos de los productos culturales<sup>112</sup>. Hay

---

<sup>110</sup> González Lucini (1998), p. 58.

<sup>111</sup> *Apud* Ibíd., pp. 194-195.

<sup>112</sup> *Apud* Torrego Egido, p. 158.

quien defiende que los poetas son especialmente sensibles, que pueden ver relaciones que otros no ven tan fácilmente:

El poeta, como cualquier ser humano, no percibe nunca la naturaleza (en el sentido de realidad natural) sino una «realidad» conformada ideológicamente por la sociedad (que lo creó y crió) y por la cultura. Una «realidad consciente». Sobreentendemos que puede existir una realidad de la que el individuo no es consciente. (...) <sup>113</sup>

Volviendo al ejemplo del proceso de cómo Raimon compuso su “Diguem no”, además de lo expuesto, había una cantidad de factores que determinaban no sólo el mensaje que quería transmitir, sino toda una serie de concatenaciones sociales y culturales que conformaban en su conciencia en ese momento lo que quería transmitir:

... I l’aclapadora misèria quotidiana i la meva llengua perseguida i la derrota històrica de les capes populars del meu país i la resignada subalternitat assumida de la meva gent. No era prou «jo dic no». Havíem de dir «Diguem no». Havíem de ser molts a posar límits a l’opressió. No en fórem tants, ni en som tants avui, com jo haria volgut i com era necessari, i és necessari, per fer realitat totes les possibles llibertats. <sup>114</sup>

Esto era, más o menos, todo lo que se había despertado en la conciencia de Raimon durante su proceso de aprendizaje, que comenzó, como ha revelado en muchas ocasiones, en su familia, cuando su padre desmentía lo que en el colegio le inducían como verdades absolutas; y después, en la universidad, junto a otros compañeros y a las actividades de grupos más o menos clandestinos. En una canción muy breve, de no más de tres minutos aproximadamente, Raimon pretendía denunciar toda una concatenación de consecuencias históricas de la derrota del año 39. Tal y como él confiesa, ese despertar de la conciencia produjo en él una necesidad biológica, que era la de cantar y expresar todas esas denuncias concretas y anunciar un objetivo claro en su decisión de cantar, «estar con los oprimidos frente a los opresores»:

Bueno, yo llego a la canción, a comienzos de los años sesenta, de un modo casi biológico, por pura necesidad. Me sentía expresado de esa forma, y no escribiendo o pintando o haciendo de mecánico; me interesaba la canción. ... la gente, el público, como tantas veces, vio que eso sí que le interesaba y que era suyo. Es decir, con las pocas facilidades que se han dado en este país —y no hay que insistir más en ello—, si no hubiese sido por la respuesta de la gente yo no hubiera podido vivir. <sup>115</sup>

Abundando en la caracterización de Vázquez Montalbán, el proceso de aprendizaje y la toma de decisión de expresarse a través de la música tiene patrones comunes a todos: una determinación familiar, otra determinación social, en la que se circunscribe la primera de alguna manera; y otra determinación colectiva (grupos de oposición, el trabajo, el barrio, la parroquia, la universidad, etc.), en donde el individuo comparte pensamientos, conocimientos y experiencia. En medio de todos estos factores, además, se introduce, por un lado, la influencia de los medios de comunicación, más o menos manipulados, y la de los productos culturales, que pretenden conformar

<sup>113</sup> I. Urrutia y F. Rubio: “Introducción” a L. de Luis, p. 14.

<sup>114</sup> Raimon (1983), pp. 207-208.

<sup>115</sup> En Álvaro Feito: “Raimon: ‘con los oprimidos frente a los opresores’”, *op. cit.*, p. 32

una sociedad de individuos sumisos y conformistas, pero contra los que el individuo, especialmente en la determinación colectiva, puede reaccionar en contra y contraponer otras realidades. Es por eso que, si bien no demasiado explícitamente, Ovidi Montllor definió a su canción como «canción vivencial»<sup>116</sup>, que podría definirse como esa canción que pretende divulgar vivencias personales de manera que queden de manifiesto los rasgos comunes con los otros, pero también la forma individual de encararlo que él tuvo; su canción “L’escola de Ribera”, por ejemplo, obedece a esos patrones: es una canción en la que Montllor cuenta sus vivencias, durante su niñez, en el colegio en que las normas de la enseñanza eran el miedo y la represión; otros temas parecidos eran “Rosa rosae” de Labordeta, que abordaba el miedo sufrido durante su niñez en la inmediata posguerra, o “Días de escuela” del grupo Asfalto: temas en los que toda una generación veía reflejada su infancia y todo aquello que la rodeaba.

Testimonios sobre la formación de esa conciencia hay varios. Uno de los más representativos de lo que comentamos es el de Luis Pastor: aproximadamente, el despertar de su conciencia se produce durante lo que hemos denominado la determinación colectiva, que es cuando el individuo intercambia sus vivencias con otros individuos más o menos semejantes a su forma de concebir el mundo; además, éste es un momento clave, pues es sobre todo aquí donde el individuo puede desentrañar el engaño generalizado que emana de las instituciones a través de sus agentes, la enseñanza primaria y media, los medios de comunicación y los productos más o menos culturales. En los casos de cantantes que procedían de entornos más empobrecidos, como fue su caso, el reto era mucho más difícil, al no contar con tantas posibilidades de salir fuera o de tener acceso a materiales culturales de oposición:

... descubría continuamente a mi alrededor un mundo real en abierta contradicción con ese otro dulce y feliz que decían la mayoría de las canciones al uso. (Y no sólo la mayoría de las canciones, claro). (...) En fin, descubrí al mismo tiempo el mundo de la cultura y de la lucha de clases. Y empecé a cantar. (...) <sup>117</sup>

En su caso, fueron aquellas reuniones inconformistas en la Colonia Sandy del barrio de Vallecas, o en torno a la parroquia del padre Llanos, lo que conformó su conciencia de oposición. En otros casos, el alumbramiento de la conciencia surgió de un modo más orgánico, como decía Antonio Gómez, siendo fruto del choque experiencial más directo que arrancaba desde la misma infancia. Como ejemplo, tenemos los casos de dos cantaores paisanos entre ellos; uno, José Menese, sostenía que

Desde pequeño, yo he vivido y he sufrido en mis propias carnes la injusticia, la necesidad. Y eso me ha llevado a tomar postura como hombre, como persona. Ahora bien, yo, a la hora de cantar, no me acuerdo nada más que de cantar, que eso quede bien claro. Tengo siempre presente lo que tengo que hacer como artista, y quiero hacerlo de la mejor forma posible. <sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> En José Antonio Gaciño: “Ovidi Montllor, en tensión”; *Triunfo* Núm. 460 (27-III-1971), pp. 65-66.

<sup>117</sup> En F. López Barrios (1976), p. 39.

<sup>118</sup> En Á. Feito: “José Menese, los cuarenta años”; *Triunfo* Núm. 799 (20-V-1978), p. 75.

El otro es Manuel Gerena, cuya conciencia comenzó a formarse también a temprana edad, cuando empezó a trabajar en el campo y después de electricista en los cortijos de las gentes pudientes:

No puedo separar la labor de poeta de la de “cantaor”. Yo empecé a escribir sobre los problemas que me rodeaban, y para mí, fue una cosa natural el pasar a cantarlos directamente. Ahora bien, podía haber escogido el cantarlo de alguna otra forma, digamos más sencilla, tanto para mí como para el oyente. Pero me atraía el cante flamenco, porque es la expresión artística más genuina de Andalucía, y a él me he dedicado por completo. Por otra parte, yo no presumo de tener una voz bonita, de canario, pero sí que estoy seguro de tener la voz precisa para cantar lo que canto: los problemas de mi gente, las injusticias que nos rodean. (...) ... Ante la explotación y la injusticia, he decidido que yo no podía pasar por el mundo de cualquier forma, y he decidido hacer todo lo posible para divulgar esas situaciones. Por eso, frente a los puristas que niegan que el flamenco debe ser comprometido, lo único que puedo decirles es que son unos auténticos enemigos del pueblo.<sup>119</sup>

El despertar de esa conciencia no es, por lo tanto, algo agradable, aunque sí liberador: era rasgar el velo de la mentira que el régimen extendía alrededor y, por tanto, era cuestionar todos y cada uno de sus dogmas políticos, casi religiosos; descubrir también todo el arsenal de mecanismos con los que el régimen inducía sus mentiras a través de unos determinados agentes, a veces de una manera tan sutil que era casi imposible detectarlo: los medios de información eran descarados, y muchas veces por su descaro caían en su propia trampa; más difícil era detectar esos mecanismos en mensajes cotidianos que agradaban a una sociedad mayor que quería olvidar y no repetir los enfrentamientos, la guerra y el hambre: mecanismos tales como la publicidad, los concursos radiofónicos y televisivos, la última canción de moda, el cine más intrascendental pero de éxito asegurado... Eran mensajes que, apelando a una falsa sentimentalidad, se infiltraban en la moral y en las costumbres de las gentes, sobre todo de las personas mayores de 30, y que, a fin de cuentas, venían a inducir el pensamiento de que todo estaba bien, y que si se quería que todo siguiera bien, nada debía de cambiar... Es por eso que ese despertar de la conciencia deviene, como decía Raimon, en una necesidad biológica, tan biológica como puede ser la de expresarse, la de entablar comunicación con los otros, y además de una manera que fuera artística. A modo de síntesis, nos sirve la declaración del cantautor Luis Marín, también criado en Vallecas:

Los problemas de desarraigo, los problemas de adaptación, el ver una realidad urbana y proletaria tan absolutamente dramática aceleraron mi toma de conciencia. Cantar se convirtió en algo lleno de contenido, algo que me podía servir como herramienta o como vehículo de expresión de todos estos problemas que yo veía a mi alrededor.<sup>120</sup>

Y de esta manera apareció toda una generación de jóvenes que deseaban hacer una crítica y denuncia concreta, y explicar su concepción del mundo a otros, que podían compartirla o no, pero que acababan entendiéndola. Eran jóvenes que habían pasado por casi los mismos procesos aquí explicados

<sup>119</sup> En Á. Feito: “Manuel Gerena, la censura continúa”; *Triunfo* Núm. 741 (9-IV-1977), p. 54-55.

<sup>120</sup> En F. López Barrios: “Luis Marín: ‘el anarquismo andaluz’”; *Triunfo* Núm. 797 (6-V-1978), p. 76.

y que sentían la necesidad de contar cosas cantando, de entablar una vía de comunicación dialogante, directa y poética con los demás para, entre otras cosas, no sentirse tan solos en cuanto individuos, y decirles a los demás que no estaban solos en su mundo cotidiano:

... éramos gente que procedía de diferentes campos y que coincidíamos en una serie de planteamientos generales (el deseo de hacer unos textos con dignidad de contenido y forma, la preocupación por los problemas socio-políticos del país, el interés por una música que tuviera sus raíces en elementos genuinamente castellanos, etc.), pero que manteníamos de algún modo nuestra individualidad, nuestros particulares intereses o preferencias. (...) <sup>121</sup>

A modo de resumen, no podríamos explicarlo mejor que Fernando González Lucini:

El nacimiento de la canción social y antropológica surge en la historia de los pueblos como la necesaria expresión de una generación o de un grupo bien definido de personas que entran en un diálogo interpelativo, crítico y creador con la realidad que perciben y experimentan en el entorno y en sí mismas como personas. Cuando esa realidad se presenta como hostil, deshumanizadora y vacía de significaciones, el cantor y el poeta se convierten en unos de sus testigos más radicalmente inconformistas, siendo su testimonio a la vez denunciante y profético. Denunciante en la medida en que el cantor refleja críticamente esa realidad para que el pueblo tome conciencia de ella, y profético por su carácter de anuncio esperanzado de un tiempo nuevo, posible y transformado que es preciso construir. <sup>122</sup>

Pero la canción, al menos en esos momentos iniciales, no quería quedarse sencillamente en eso, en mera canción: al igual que el arte comprometido anterior y contemporáneo, aspiraba a algo más, que era, en primer lugar, despertar también esa conciencia en la audiencia, sea cual fuera, para, en segundo lugar, tratar de conseguir un cambio positivo en la sociedad, tanto a niveles individuales como colectivos. Constituirse en un «agente del cambio»:

Esta comunicación que la canción puede y necesita entablar con la persona que toma conciencia de su realidad personal y social puede llegar a convertirse, y de hecho así fue durante los años sesenta y setenta, en la raíz o en el fermento que posibilite el inicio de todo un proceso de transformación positiva a niveles individuales y comunitarios. <sup>123</sup>

De cómo se plantea dicha influencia en la sociedad, es de lo que trata nuestro próximo punto.

---

<sup>121</sup> Julia León en F. López Barrios (1976), p. 53.

<sup>122</sup> González Lucini (1989) I, p. 169.

<sup>123</sup> *Ibíd.*, p. 194.



## **Actitud y posicionamiento crítico: claves para la acción**

*Por eso pongo al servicio  
del hombre la imaginación  
y llevo por los caminos  
este canto de esperanza y de fuerza.  
¡Ay, el frío...!*

Carlos Cano

Si bien los planteamientos de cada autor cambian con el tiempo, aunque no por ello desaparezca la decisión de denunciar, testimoniar, y criticar, en un primer momento, lo que la mayoría pretendía, aunque fuera de una manera algo ingenua, era obrar un cambio masivo en la sociedad mediante el despertar de la conciencia a través de sus propias canciones: incluso plantear una serie de soluciones más o menos clara y concretas, o bien indicando un camino para hallarlas. Pero ese paso hipotético sería imposible si no se presentara la obra con ciertos elementos: por un lado, tendríamos el modo de hacerlo, que sería objetivo y realista (que abordaremos en el siguiente apartado), y del otro tendríamos la actitud con la que se presenta la obra: una actitud que denote crítica a la sociedad y un posicionamiento medianamente claro de oposición a ésta.

La herencia cultural recibida, de la que hemos estado hablando y estará continuamente presente a lo largo de estas páginas, dejó como legado estos métodos: para conseguir un cierto cambio en la conciencia de la audiencia potencial, en la obra debe notarse ese posicionamiento crítico frente a la sociedad de alguna manera. El problema, a menudo, es que un régimen o sistema tenga tan bien confeccionada su red de mentiras, creando una serie de falsas seguridades y necesidades, que una buena parte de los ciudadanos no conciben su sociedad como problema; de ahí la necesidad de plantearlo como tal, y para ello hay que conocer medianamente bien el tipo de sociedad que se pretende atacar. A menudo sirve presentar a ésta como una realidad de dos caras: una, la aparentemente visible, que es la que a ese régimen en concreto le interesa que se vea: aquella del desarrollo, del bienestar, de las libertades... La otra es, naturalmente, lo que no desea que se vea: la cara oculta e indeseable, la de los marginados, los desheredados, la represión, la injusticia, la pobreza, etc. Contra ello se pueden recurrir a técnicas que intentan poner de manifiesto esa realidad oculta, como veremos más adelante. Pero podríamos observar cómo estaba estructurado el mecanismo de la apariencia en la España de los años 60, la España del desarrollo tecnócrata, o cuáles eran éstos: era un panorama en el que la antigua represión manifiesta había dado lugar a otra, en apariencia latente, en la que se formulaba explícitamente la idea de que el ciudadano, por un lado, no tiene por qué quejarse, con toda la cantidad de lujos y comodidades que tiene a su alrededor; y, por el otro, que no tiene de qué preocuparse respecto a ese *ejercicio de la ley* (represión), siempre y cuando no se meta en asuntos que no le "incumben". De esta manera, el régimen crea esa realidad dual: una parte que es la que se muestra, y la otra, que comprende la represión, los opositores (a los que se le resta razón ante la opinión pública, presentándoles como bandidos y delincuentes: ningún régimen que se tenga por racional debe de tener opositores) y la miseria, como si fuera la suciedad que se esconde ante las visitas. Sin embargo, la apariencia de desarrollo crea una nueva dificultad a añadir a la represión política: ¿cómo

convencer a la población de que se vive mal, de que las cosas no están bien, cuando están rodeados de comodidades? Tal vez expresando el precio de todo eso.

Entonces, como decíamos en la introducción, los cantautores se enfrentan a un problema complicado. Por supuesto, en la posguerra y en los años 50 los poetas sociales no lo tuvieron fácil, pues, además de la imposibilidad de llegar al pueblo, los castigos eran mucho más severos y el miedo tenía un peso insoportable sobre una población escarmentada; pero, en un escenario ideal, podrían convencer con facilidad a una audiencia de desposeídos y marginados. Los cantautores, por su parte, no sólo se enfrentaban al miedo, aunque éste estuviera durante ciertos períodos latente, sino a todo un sistema de mentiras, de falsas necesidades y comodidades que habían tejido toda una entramada red de engaños sobre una población acrítica, ignorante y desinformada (por exceso de información oficial). Había toda una red de mentiras que dismantelar, basadas en estos pilares: el miedo, que aunque iba dirigido a toda la población, afectaba especialmente a las personas mayores; el bienestar y la seguridad, dirigido especialmente a las personas de mediana edad, sobre todo a los cabeza-de-familia; y el utilitarismo, dirigido especialmente hacia la juventud a través de sus padres: todo ello regido por el *sentido común* y la *normalidad*. El resultado de la suma y alternancia de los tres pilares era el conformismo, que se instalaba en una sociedad temerosa y prudente que, pensando en que podría ser peor, adopta el inmovilismo como forma de vida. Y aquí es donde intervendría la canción de autor, como manifestación del arte comprometido o, sencillamente, del arte. Luis Torrego Egido define la “tarea” de oposición de los cantautores, tanto a la cultura oficial de masas como a las estructuras de pensamiento y sentimiento impuestas por el régimen, como doble:

Así pues, desde el punto de vista de la educación, y basándose en la naturaleza contradictoria de la cultura de masas (...), hay dos tareas con respecto a los contenidos y procesos desarrollados y distribuidos por las industrias culturales. En primer lugar, hay una labor negativa que consiste en poner de manifiesto cómo la cultura de masas hace que la ideología dominante se convierta en nociones de sentido común, en visiones en las que la realidad del mundo social, tal y como está, aparezca como lo natural, sin ninguna necesidad (ni siquiera posibilidad) de ser cuestionado. Por otra parte, otra tarea es de carácter positivo y se concreta en rescatar las posibilidades emancipadoras que existen en los aparatos culturales y en los contenidos que albergan. Hay, pues, dos tareas: una de denuncia de los mecanismos de extensión de la falsa conciencia; otra de desarrollo de las posibilidades de una influencia educativa crítica. Ambas caras forman parte de la moneda de la Canción de Autor.<sup>124</sup>

Los cantautores, desde sus comienzos, aceptaron la responsabilidad que constituía hacer un arte moral, uniéndose así a los movimientos anteriores y a su visión, que plantearon que lo inmoral era excluir de la poesía y del arte ciertos temas. Una responsabilidad auto-impuesta que, por ejemplo, Blas de Otero, definía así:

El papel de nuestro intelectual es realmente ineludible [...] de una gran responsabilidad y también, de una relativa y positiva eficacia. Tenemos un

---

<sup>124</sup> Torrego Egido, pp. 150-151.

papel de críticos y de orientadores y entiendo que en un futuro próximo, al desembocar en una auténtica democracia que todos exigimos, esta tarea se hará más factible y visible.<sup>125</sup>

Un papel de críticos y de orientadores en la sociedad: quizás una carga de responsabilidad excesiva, pero aceptada como un mandato moral. Pero, a fin de cuentas, un modo necesario de enfrentarse y denunciar una realidad; desde la República y, sobre todo, desde la guerra civil, la poesía y la canción habían significado un arma de resistencia moral de la población en general:

En todo el Estado Español, la poesía ha significado durante esta larga etapa el primer brote conflictivo, refugio de las armas derrotadas del hombre que busca para defenderse uno de sus utensilios más primitivos: la palabra.<sup>126</sup>

La poesía había dejado de ser algo encerrado en los libros y había tomado la forma viva de la palabra hablada. O, en palabras de Antonio Gómez:

... La poesía era no sólo un ejercicio estético de creadores más o menos inspirados, sino, ante todo, un vehículo de sensibilización humana, personal y colectiva, creador de una nueva conciencia social y aglutinador de voluntades transformadoras.<sup>127</sup>

Y en gran parte, esa vivificación de la poesía, la anterior y la nueva de las letras de las canciones, se debió a la canción de autor.

Aquel proceso de entender e integrar las preocupaciones de una generación e incluso de toda una población tuvo que arremeterse, también, tras darse cuenta de la red de engaños impuesta y comenzar a desentrañarla, desgranando una a una las mentiras. Los artistas, por mucho que en alguna etapa histórica se esforzaran en serlo, no son personas que vivan en planos paralelos de realidad o en universos alternativos: son ciudadanos a los que les afectan los devenires de cualquier naturaleza que tienen lugar en su sociedad: algo que los cantautores tuvieron siempre muy presente. Por tanto, ellos también tuvieron que hacer frente a la intrincada red de mentiras del régimen, para lo cual los poetas de los años 50 les ayudaron mucho, aunque a veces fue un proceso que tuvieron que encarar en soledad. Luis Pastor es un ejemplo de un chico de barrio que comienza a descubrir que la realidad no es como la pintan desde arriba, y decide denunciarla desde su canción:

... Lo que hago es el resultado de una búsqueda, de un proceso dialéctico que se inicia a partir de la comparación diaria entre lo que te dicen que es la verdad y lo que ves que te rodea (y padeces, claro).<sup>128</sup>

De ahí surge la necesidad de comunicar esas experiencias vitales de alguna manera, de compartirlas con gente que puede sentir o pensar cosas parecidas; de la recepción de la canción resultante saldrá el convencimiento de no estar solo y, no menos importante, llenaba un importante sentimiento de insatisfacción ante lo que esa realidad representa. Dice, por ejemplo, Adolfo Celdrán:

Uno no sabe muy bien cuando empieza a cantar, un poco desde siempre; a uno le gusta expresarse, comunicar cosas y ya está. En público, cuando

<sup>125</sup> *Ínsula*, 259 (VI-1968), p. 3.; *apud* Mangini, pp. 221-222.

<sup>126</sup> A. C. Molina: "Poesía en gallego"; Equipo Reseña, p. 92.

<sup>127</sup> A. Gómez (2012), p. 58.

<sup>128</sup> En López Barrios (1976), p. 43.

vi una posibilidad de expresión a partir de una canción que no tiene que ser esa canción absurda que siempre he oído en todos los medios de comunicación. De repente se conoce otro tipo de canción, una canción poética, con sentimiento, de calidad, una canción protesta. Es decir, que se pueden vivir distintas formas de comunicación.<sup>129</sup>

Sin embargo, contra lo que algunos podrían pensar, la canción de autor no sólo planteaba una crítica a la sociedad y, en general, al régimen; si bien puede entenderse a la vez como parte de ello, también consistía en una revuelta contra la canción de consumo de entonces: música que no les llenaba porque, podría decirse, no hablaba en su idioma; canciones efímeras que duraban lo que la industria quería que durase (*“éxitos de la semana”*), con unos mensajes totalmente ajenos a la realidad y que, en último término, aunque fuera involuntariamente (cosa que no dudamos) podían contribuir al inmovilismo y a la falta de espíritu crítico; canciones, a menudo, idiotas. Aunque lo más probable es que esa revuelta estética no fuera tanto un ataque contra los autores e intérpretes de dichas canciones, sino contra su omnipresencia en todos los medios. Esto, en un sistema que controlaba todos los medios y cerraba, consecuentemente, las puertas a cualquier contenido crítico o denunciatorio, era casi una lucha perdida desde el principio pero, por lo menos en los huecos en los que se pudiera instalar, se podría ofrecer, tanto a un público que demanda contenido de calidad en las canciones como a otro que tal vez pudiera desertar de esas otras canciones, una alternativa estética. La labor de todos estos colectivos e individuos fue doble: denuncia y crítica a la sociedad, pero también presentar una alternativa a una canción huera, superficial y efímera (y no de tanta calidad como se pretendía). De nuevo, Adolfo Celdrán, acerca de los aciertos y fallos de Canción del Pueblo:

A nivel de concepción, aquella idea no tenía fallo, yo creo; la visión era la correcta, es decir, frente a una canción de consumo, canción superficial y que no decía nada, alienante y de relleno, al servicio de unos intereses comerciales y políticos de los que dicen que no hay que hacer política con la canción; frente a todo ello, digo, veíamos la canción como vehículo de expresión de unas ideas, unos pensamientos, unas sensaciones; como posibilidad de transmitir unos poemas, unos versos de unos poetas casi o absolutamente desconocidos para un determinado sector del público.<sup>130</sup>

Sin que esto suponga en absoluto que esa dimensión política, en positivo, pudiera devorar otras dimensiones y capacidades que tenía, la novedad de la canción de autor fue, precisamente ésta: toda una generación, o incluso personas más mayores, escuchaban unos análisis de la realidad que, no es que fueran exactamente lo que querían oír, o ni siquiera que estuviera dirigido a ellos, sino que eran cosas que alguna vez habían pensado o sentido, y se necesitaba que alguien las expresara de una manera clara, e incluso poética y musical. Considérese que estamos en un tiempo en el que a los ciudadanos siempre se les quita la razón cuando hace o piensa una crítica precisa, y que tiene la impresión de que se le engaña con lo que le cuentan. En muchos aspectos, los poetas y los cantantes eran la constatación de que, si no tanto tener razón, por lo menos descubrir no tener la exclusividad sobre esas sensaciones, que descubren compartidas. Para Elisa Serna, aquél era motivo,

---

<sup>129</sup> Claudín (1981), p. 177.

<sup>130</sup> En Álvaro Feito: “Adolfo Celdrán: ‘Ha llegado el momento de cantar fuerte’”; *op. cit.*, p. 46.

aunque llegado un momento pudo dejar de ser agradable, por el que el público acudía a verles:

... la gente que nos viene a escuchar viene a oír un texto, viene a escuchar unos ciertos análisis que se pueden hacer de situaciones concretas que se están viviendo, y quizá escuchar unas ciertas alternativas que vamos colando; no hay duda de que para algunos lo importante es el texto, aunque, por supuesto, creo que no hay que abandonar en absoluto toda esa investigación o trabajo musical y vocal al mismo tiempo.<sup>131</sup>

Pero, en fin, como decíamos, el resultado de toda aquella exposición crítica en las canciones era un sentimiento solidario que operaba a niveles colectivos; era la constatación de no estar solos, tanto el cantante al comprobar la recepción de su letra, como el público al identificarse con la canción. Las estructuras de pensamiento que el régimen había impuesto acerca de la normalidad y corrección de pensamiento se hacían añicos en menos de tres minutos (como media):

... Al escuchar y cantar –no pocas veces en grupo– esas canciones, los críticos estaban reafirmando la validez de su propia visión de la realidad, especialmente en aquellos aspectos en los que chocaba con el sentido común convencional. Una vez que los objetivos de los activistas habían dejado atrás la democratización sindical, o el cambio de régimen, para plantearse una transformación de la sociedad, ese punto de apoyo se hizo más necesario todavía, para poder referirse al futuro por el que luchaban como una posibilidad factible y no como mera ensoñación ingenua. Esa utopía nunca era percibida tan cerca, ni resultaba tan atractiva para su audiencia, como en los momentos de catarsis en los que la emoción aportaba el optimismo necesario para correr el riesgo de enfrentarse a una dictadura.<sup>132</sup>

La soledad puede ser algo más que un sentimiento individual o que un estado psicológico: puede ser, a veces, la raíz fundamental de la aceptación de la opresión. Como declara Michel Foucault en su *Vigilar y castigar*, «La soledad es la condición básica de la sumisión total», y sobre esta concepción, James C. Scott sostiene que el concepto de la soledad, el aislamiento, la atomización de la sociedad y del individuo, favorece la “aceptación” o “resignación” de la dictadura<sup>133</sup>; eso era algo que el franquismo había hecho desde su victoria: dividir y aislar a los elementos hostiles, o por lo menos potencialmente, de la población, hacerles creer que se encontraban solos para quebrar todo regato de resistencia. Pero la canción de autor venía a llenar los huecos de aislamiento que había entre las personas; Vázquez Montalbán, que compartía también la visión de que no hay acercamiento desinteresado al arte y, en este sentido, los cantautores *dejaban utilizar* sus canciones, elaboradas conscientemente para ello, opinaba:

Creo que en la relación del espectador con la obra artística siempre hay una base de utilización. Una canción de Raimon la utilizamos como confirmación de que no estamos solos, de que ahí se expresa una voz con

---

<sup>131</sup> En Á. Feito: “Elisa Serna: Balance de ocho años de franquismo”; *op. cit.*, p. 44

<sup>132</sup> Rodríguez Tejada II, p. 228.

<sup>133</sup> Scott, p. 110.

la que coincidiría la nuestra. Se trata de una compañía histórica, civil, imprescindible.<sup>134</sup>

La canción de autor tenía la virtud de crear unidad, solidaridad y empatía; la razón probablemente sea su gran facultad de establecer comunicación directa con la audiencia o, como sostienen autores como González Lucini y Torrego Egido, hablar al corazón del ser humano, *a lo más íntimo y constituyente de la persona*; no basta con conocer sus hechos: «Necesitamos conocer también sus emociones, sus deseos, las penas que le afligen. La Canción de Autor representa, por sus capacidades características en lo sentimental, un recurso muy notable de educación moral», sostiene Torrego Egido, que acentúa la importancia de la canción como agente de educación moral:

En definitiva, las canciones, cuando aluden a las experiencias más propiamente humanas, resultan de una notable importancia educativa. Esa trascendencia viene dada por el hecho de que representa un modo de tener acceso a la «vida interior». Esa importancia educativa se transforma en fundamental si en el curso de dicha experiencia –la experiencia de acceder a la dimensión más íntima de la vida– se crean actitudes y juicios morales, que asumen así una fuerza incomparablemente mayor que los juicios que son solamente comunicados y comprendidos.

De esta manera se conseguía un verdadero diálogo entre el artista y su audiencia, y entre ésta consigo misma. Y en ocasiones, no un diálogo figurado, sino literal, especialmente en los tiempos de los colectivos, cuando tras cada actuación los cantantes conversaban con el público, intercambiando impresiones. Josep Maria Espinàs recordaba las primeras actuaciones de Setze Jutges como un contacto directo con el público:

Espíritu de colaboración. Antes y después de cantar. Antes, interesándonos por si en aquel centro, o en aquel pueblo, hay alguien que escriba canciones o las cante, y si es así, invitándole a compartir el tablado con nosotros. No somos gente aparte, distanciada; al contrario, buscamos la aproximación. Después de cantar no tenemos prisa en desaparecer. Sabemos que hemos llegado a aquel pueblo, o a aquella entidad, para algo más que para dar a conocer unas canciones [...]. Hemos llegado como tipos raros, nos hemos manifestado a través de la canción como gente preocupada por los problemas colectivos, y hemos de marcharnos como amigos.<sup>135</sup>

Por otro lado, a finales de los 60 se establecieron los *disco-fóruns*, que, al igual que su homólogo en cine, consistían en la escucha de algún o algunos discos para después intercambiar impresiones en un coloquio (algunos de sus grandes precursores fueron Antonio Gómez y Fernando González Lucini). El contacto, pues, era real, y conseguía crear un lugar de encuentro en donde intercambiar impresiones y opiniones, o consolidar las que ya se tenían, o bien aprender algo nuevo, aunque fuera algo que estaba latente e informe. Además de resultar beneficioso para los propios cantantes, cuando en esos coloquios el intercambio de impresiones no sólo les aportaba enfoques e ideas, sino también que quedaban señalados sus aciertos y sus errores: «Al tener un

<sup>134</sup> Vázquez Montalbán: «Enric Barbat, un cantante maldito»; *Triunfo* Núm. 417 (30-V-1970), pp. 25-26.

<sup>135</sup> J. M. Espinàs, *Pi de la Serra*, pp. 11-12; *apud* Torrego Egido, 216-217.

contacto más directo con el pueblo, con sus alegrías y tristezas, se produce un viraje bastante grande en la actitud del músico»<sup>136</sup>, afirma Ricardo Cantalapiedra.

Ahora bien, respecto al espinoso, y a menudo molesto, aspecto de la finalidad política, claramente la hubo, y definió a buena parte de los integrantes del género de la misma manera que la preocupación por lo social definió a los poetas sociales. Eugenio de Nora, por ejemplo, sostenía que había dos maneras complementarias de referirse a lo social: dos maneras que parecen haber sido plenamente adoptadas por los cantautores. La primera, como «una aproximación sentimental al tema del poema, tendente a provocar estados de ánimo meramente afectivos»; y la segunda, como una poesía que va buscando un sentido...

... que lleva implícito, sea cual sea su tema, un modo de ver e interpretar la realidad, que en vez de ser agresivo –es decir, antisocial–, contribuye a elevar el conocimiento, a ensanchar la conciencia, a desencadenar los procesos de superación de ese ser fundamentalmente social y político que es el hombre.<sup>137</sup>

Es decir, que no era tanto, ni en la poesía social ni en la canción de autor, el defender o inculcar unas ideas, fueran cuales fueran, sino tratar de desarrollar las capacidades más positivas del ser humano, especialmente las de aquellos que menos acceso podían tener a una educación. Para Eugenio de Nora, la poesía social equivalía a decir Humanismo: que era una poesía que trataba más de los temas humanos que políticos. Sin embargo, como descubrirían, era imposible tratar los temas humanos sin tocar, aunque fuera de refilón, los aspectos políticos, especialmente tal y como dejamos definida esa dimensión política en la introducción: no como aspectos programáticos de ideología o partido, sino en cuanto aspectos que afectan a la «vida común de ciudadano»<sup>138</sup>, lo cual, en palabras de Gabriel Celaya, viene a implicar a *todo lo humano*:

Nada de lo que es humano debe quedar fuera de nuestra obra. En el poema debe haber barro, con perdón de los poetas poetísimos. Debe haber ideas, aunque otra cosa crean los poetas acéfalos. Debe haber calor animal. Y debe haber retórica, descripciones y argumentos, y hasta política. Un poema es una integración y no ese residuo que queda cuando en nombre de «lo puro», «lo eterno» o «lo bello», se practica un sistema de exclusiones.<sup>139</sup>

En consecuencia, en una sociedad tan politizada como era el tardofranquismo (por mucho que se esforzara en demostrar lo contrario), cualquier crítica que pudiera hacerse a la sociedad, era política. Para los cantautores había dos puntos básicos de arranque: por un lado, la política, y, por el otro, el ser humano; ambas concepciones se entremezclaban y se complementaban, sacando la una lo mejor de la otra y también contrarrestando los posibles excesos (especialmente en la política). Pero en una sociedad como era el franquismo, resultaba imposible tratar del hombre sin caer en la política, pues también la dimensión humanista consistía en una forma de

---

<sup>136</sup> En Claudín (1981), p. 199.

<sup>137</sup> En L. de Luis, pp. 112-113.

<sup>138</sup> Javier Krahe: “Hoy por hoy” (Javier-Jorge Krahe); *Aparejo de fortuna*.

<sup>139</sup> G. Celaya, pp. 23-24.

protesta, como veremos: a favor de los derechos humanos, contra la pena de muerte y la tortura, o contra cosas más cotidianas como podían ser el conformismo, el inmovilismo, la ignorancia, etc. La reflexión a este respecto de Pablo Guerrero es muy semejante a la de Eugenio de Nora:

Después, claro, viene la preocupación por el mundo que te rodea, por las circunstancias en que se desarrolla la vida de la gente de tu país, y en este sentido es indudable que tarde o temprano, en cuanto que tratas de interpretar las esperanzas o las angustias de la mayoría terminas adquiriendo una dimensión política. Pero yo no tengo lo político como un punto de partida, sino como encuentro inevitable en la medida en que vivimos una sociedad insatisfactoria y manipulada por los intereses de ciertas minorías.<sup>140</sup>

Así, al cantautor extremeño no le interesaba tanto hacer una canción que pudiera entenderse como política, en el sentido bajo del término; le interesaba más dejar al descubierto qué tipo de influencia había tenido sobre la sociedad y sobre el pueblo el impacto de cierta política, que era la oficial:

Más que hacer una canción directamente política, me interesa reflejar en mis canciones la influencia que una determinada situación –política, desde luego, y también cultural y social– ha tenido sobre nuestra trayectoria vital, sobre nuestra vida cotidiana.<sup>141</sup>

Aunque, por supuesto, ésta es la posición y punto de arranque de Guerrero, y quienquiera que conozca medianamente su discografía se dará cuenta de que es cierto. Pablo Guerrero tenía su propia concepción, aunque sea muy extendida, acerca del mensaje de la canción: mensaje que no busca imponerse, sino quedar expuesto para su aceptación, rechazo o incluso matización:

No creo en el poder didáctico de la canción, porque no me considero investido de la sagrada misión de decirle a nadie lo que deba o no hacer. De ahí que mis canciones sean más abiertas, que dejen en libertad al que la escucha, incluso de elaborar su sentido último, sin dar alternativas; éstas debe ser el auditor quien las busque y las elija libremente. Me niego a hacer cualquier tipo de autoritarismo desde el escenario o desde el disco.<sup>142</sup>

No obstante, la intención de dejar elegir al oyente, de no imponer visiones o criterios, fue un principio bastante extendido entre ellos y ellas. Por ejemplo, así consideraba el poeta José Agustín Goytisolo las canciones de Paco Ibáñez: «Son canciones que no quieren adiestrar a nadie, sólo conmover el espíritu; llegar a la sensibilidad, pero no meterle ninguna consigna»<sup>143</sup>. Otros, como Carlos Cano, mostrando la inevitable fe en el público, parece casi basarse en Bertolt Brecht a la hora de apelar a la libertad del oyente para aceptar o no un determinado mensaje, a través de los mecanismos de la razón y no tanto del sentimiento:

... parto de que la canción popular es un reflejo de la realidad viva y, en consecuencia, posee un sentido crítico ante la vida, sentido que respeta la

<sup>140</sup> López Barrios (1976), pp. 63-64.

<sup>141</sup> En Eduardo Haro Ibars: “La canción de Pablo Guerrero, un anhelo de libertad”, *op. cit.*, p. 46.

<sup>142</sup> Ídem.

<sup>143</sup> En Miquel Jurado, “Paco Ibáñez y José Agustín Goytisolo, presentan ‘La voz y la palabra’”; *El País* (16-III-1994) [edición digital].



libertad del oyente y logra que su conciencia por razonamiento y no por condicionamiento tome partido ante el contenido y se desarrolle.<sup>144</sup>

También Luis Eduardo Aute muestra en sus canciones esa apertura a la interpretación, al tiempo que, como Pablo Guerrero, renuncia a ser algo así como un creador de opinión; ya en los 80 declaraba:

Como no me veo es como alguien más lúcido que los demás. Procuro ponerme siempre en el lugar del espectador. Ser uno más, dubitativo, desconcertado y confuso. No intento echar luz sobre la tremenda oscuridad en que vivimos, sino contribuir a que todos nos sentamos menos solos con nuestras dudas y contradicciones.<sup>145</sup>

Por otro lado, Aute es un autor que confiesa no haber hecho nunca *canción política*, como suele entenderse, sino «una canción donde la política estaba presente», prefiriendo contar sus vivencias y sentimientos personales. Sin embargo, Aute hace una distinción respecto a lo que sería canción política y canción de resistencia: para Aute era ya en la época de la democracia cuando había que hacer canción política, denunciando todo lo denunciable y posicionándose contra el poder, además de que ya existe esa posibilidad de participación ciudadana que pretendía la canción de autor; por el contrario, en su opinión, lo que hubo en el período pre-democrático debería llamarse más bien *canción de resistencia*, en el sentido, suponemos, de que, además de la imposibilidad o limitación de participar en los asuntos ciudadanos, constituía una base para la resistencia moral a través de su mensaje<sup>146</sup>.

La dimensión política de estas canciones, sea por vía humanista o por la vía ciudadana o la oposición ideológica, estuvo presente, de diversas maneras, desde los años 60 y en adelante, aunque, como vemos, hubo distintos modos de abordarla. El tema de esta dimensión ha sido objeto de polémicas, e incluso se quiso restarle importancia y primacía respecto a la dimensión humanística; opinamos que, como ocurre en la poesía social, es esta última dimensión la que más ha pesado, y que acababa llevando a las concepciones políticas, que eran casi inevitables, pero a veces no tanto por los propios autores que por el régimen: en un tiempo en el que se pretendió hacer distinciones en las huelgas como huelgas *políticas* y huelgas *laborales*, criticar cualquier aspecto de la realidad era ya hacer política; la única manera de no hacer política era no criticar<sup>147</sup>. Aunque es muy cierto que los hubo que partían de concepciones totalmente políticas. Éste es un ejemplo, aunque no fue un cantautor que consiguiera grabar: Ángel Luis Luque, miembro del colectivo Manifiesto Canción del Sur, expresaba en estos términos sus objetivos:

Entiendo por “causa andaluza” la causa común del pueblo andaluz, que es la de todos aquellos que objetivamente están interesados en la transformación de la sociedad y del modo de producción capitalista, es

---

<sup>144</sup> En Antonio Burgos, “Carlos Cano o la recuperación de la copla andaluza”, *op. cit.*, p. 53.

<sup>145</sup> En Antonio Gómez: “Luis Eduardo Aute: ‘La canción es un género artístico autónomo’”; *El País* (21-VI-1984) [edición digital].

<sup>146</sup> En Claudín (1981), p. 188.

<sup>147</sup> A vueltas con lo que algunos se atreven a diferenciar, de alguna manera, como cantautores *comprometidos* y *no comprometidos*, y hasta *políticos* y *apolíticos*, sobre este conjunto de artistas, pretendiendo hacer una separación vulgar entre gentes como Elisa Serna, Raimon o Víctor Manuel, en el primer caso, y en el segundo, otros como Hilario Camacho o María del Mar Bonet, hay que decir que no nos consta que el régimen beneficiara de ningún modo a los falsamente llamados “no comprometidos” o “apolíticos”.

decir, la causa común de la clase trabajadora (campesina en su mayor parte) y del resto de las capas populares de Andalucía. En este sentido, Manifiesto Canción del Sur tiene como objetivo la búsqueda de una canción popular que aporte las claves que hagan posible, desde nuestro restringido campo de actuación, el camino hacia la emancipación del pueblo andaluz [...].

La canción, como todas las manifestaciones culturales que con una vocación popular se dan en Andalucía, es un vehículo idóneo para la transmisión de las ideas o de las propuestas de acción revolucionaria; la canción ayuda a tomar conciencia, y tiene una gran capacidad de cohesión [...].

Por todo lo anterior, nuestro “servicio a la causa andaluza” es aquel que va encaminado a que los andaluces tomen conciencia de la explotación y de la opresión a la que están sometidos por su condición de andaluces.

Es evidente que esta explotación y esta opresión subsistirán mientras siga en pie la sociedad dividida en clases, por lo que nuestra actividad irá también en el sentido absolutamente creador de hacer desaparecer lo caduco. Pero es evidente que hoy –al menos así lo entendemos nosotros– la emancipación del pueblo andaluz pasa por ser la consecución de las libertades democráticas. En ese sentido se desenvuelve actualmente nuestro trabajo.<sup>148</sup>

Mientras otros, como Pi de la Serra, hacen el camino a la inversa: se acercan a la política porque tienen una herramienta para ello, que es la canción, la música:

... Yo he mirado la política como algo que no me interesaba mucho. Nunca he creído que cantando se arreglara el país. He cantado porque me gusta. Es decir, me metí en política porque cantaba; el inhibirse es también una actitud política. Tú escogías las oportunidades que tenías para devolver la hostia. Siempre he mirado la política desde un punto de vista posibilista: la organización que funcionase mejor y que tuviera una mayor incidencia en la clase obrera.<sup>149</sup>

No se podrá decir de él que la dimensión política se tragara a la estética. Pero la consecuencia fue que, de cara a la aceptación frente a una visión conservadora del arte en la sociedad y, sobre todo, en la industria, ha habido quien, con buena intención, ha querido restar importancia a esa dimensión política que tiende a confundirse con el panfletismo, o con eso que se da en llamar “sectarismo”, que se aplica sólo en cuanto una obra de arte tiene por destinatario principal, no tanto a gentes de ideología izquierdista, sino a la clase obrera (razón por la que no son sectarias las obras cuyos protagonistas o destinatarios son aristócratas o burgueses).

Claro que se hicieron canciones “antifranquistas”, igual que poemas, novelas, obras de teatro o cuadros. Porque había que hacerlas y hubiera sido una falta de responsabilidad moral ignorarlo. Canciones buenas y malas, que de todo hubo y hay en estos discos, pero se cantaron las cosas que había que cantar cuando era exigido hacerlo. Y se hizo como se pudo, casi siempre en condiciones de absoluta precariedad, con la mínima

---

<sup>148</sup> *Apud* González Lucini (2000), pp. 130-131.

<sup>149</sup> En Claudín (1981), p. 77.

infraestructura, sin medios ni maestros, pero sin renunciar en los mejores casos a la preocupación estética que convierte un panfleto en una obra de arte, por mínima y modesta que sea.<sup>150</sup>

La autocrítica, por otro lado, que se hacen los cantautores a sí mismos respecto a su anterior producción, responde a criterios de otra naturaleza: a la del artista por superarse en cada etapa. Pero, como veremos en el siguiente punto, la tónica general no fue la de la imposición de criterios o visiones de la realidad, sino la de presentar las situaciones de manera que fuera el receptor el que juzgara acerca de la verdad o no que encerraba el mensaje. En fin, el autor de la canción sencillamente interpreta la realidad que le rodea y propone a la audiencia un juicio moral, que puede ser aceptado, pero que nunca busca alienar a la audiencia. «La canción de Raimon expresa la resolución del poeta que vive los problemas de su tiempo», dice García Dueñas:

Las canciones no son en la voz de Raimon un instrumento alienador, sino un medio de interpretación de la realidad y, en definitiva, suponen una proposición moral.

Su voz hay que oírla: dice cosas que nos conciernen. Él mismo así se lo propone al declarar que su actitud como intérprete de la canción no es otra que «decir las cosas que ocurren, que me pasan y que les sucede a los míos».<sup>151</sup>

Una interpretación que, como ya hemos dicho, partía, o bien de las experiencias personales, o bien de las aportaciones de personas del entorno. A partir, aproximadamente, del año 75, aunque con precedentes, a la canción le sucede dos cosas casi al mismo tiempo: mientras que la mayor parte de ellos, sobre todo los veteranos que empiezan en los 60, abandonan los planteamientos musicales simplistas del género de la canción protesta, cobrando mayor complejidad en cuanto a la elaboración de una canción tanto en la letra como en la música (ejemplos: la adopción de ritmos norteafricanos por parte de Elisa Serna, los experimentos sonoros de Mikel Laboa y Pi de la Serra, el sinfonismo de Llach, el folk progresivo de Julia León, Bibiano, Oskorri y otros, el celtismo de Miro Casabella, el pan-mediterranismo de Maria del Mar Bonet, la psicodelia de Pau Riba y Jaume Sisa, o el folk-rock de Hilario Camacho, Pablo Guerrero, Errobi o Coses...), el contenido de las letras, por su parte, se hace incluso mucho más combativo que en la época de la canción protesta, y no tanto porque la muerte del dictador y el proceso de transición hubieran permitido mayor libertad de expresión (pero no de difusión o representación), ya que esta evolución arranca de antes, sino más bien por la propia evolución de los mismos artistas, si bien la desnudez con la que otros como Paco Ibáñez o Raimon siguen presentando sus canciones también forma parte de esta evolución. En aquellos últimos 70, los cantautores habían aceptado plena y conscientemente su papel reivindicativo en la sociedad, convirtiéndose en muchas ocasiones en portavoces de unos colectivos sociales, políticos y étnicos. Una de las que más presente tuvo ese papel fue Elisa Serna, que definía así el papel del cantor popular:

... un papel, simplemente, de lucha ideológica, frente a la cultura de la burguesía, de una cierta concienciación proletaria, pero que en ningún momento va a provocar la caída de nada en absoluto, y en ese sentido

<sup>150</sup> A. Gómez: “Cantar en tiempo de silencio”; libreto del disco *Homenaje a las víctimas del franquismo*.

<sup>151</sup> En J. García Dueñas: “La canción recobrada: Raimon”; *Triunfo* Núm. 181 (20-XI-1965), pp. 10-13.

quizá ahora tiene otra posibilidad, que es la de reunir a mucha gente que no puede hacerlo de otra manera, como han sido los recitales de Raimon, en el Pabellón de Deportes del Madrid. Por mi parte, estoy dispuesta a que durante un periodo transitorio, si tú quieres –porque esto no es lo deseable–, los recitales se conviertan en verdaderos mítines y gritos de consigna. En cuanto se instaure una verdadera democracia, estoy segura que la canción volverá a recuperar el terreno que le corresponde.<sup>152</sup>

El cual es «Una cosa mucho más vivencial y sin estar adscrita a una etiqueta de nadie, sino un arte que le pertenece al pueblo, de siempre». La inmensa mayoría era consciente de que tanto su papel como la temática de sus canciones eran algo coyuntural y temporal, que tarde o temprano habría de cambiar y, entonces, dedicarse a otra cosa –otro tipo de canción, tal vez– sin por ello traicionar su espíritu. Hay hasta quien piensa que será un buen signo el día en que sean olvidados porque sus canciones ya no sean necesarias, tal como expresa la canción de La Bullonera “Tus brazos”<sup>153</sup>, en su estribillo: «Un día este poema ya no será necesario», o estas declaraciones del líder de Oskorri, Natxo de Felipe:

Como una gente que estuvo implicada en su tiempo y en su entorno. Nuestra obra quedará desfasada en el futuro, eso sería lo agradable: que dentro de una dinámica natural cuando nos retiremos se nos olvide porque surjan nuevas realidades que te dejen de lado.<sup>154</sup>

Como apuntábamos algo más arriba, los cantautores no sólo eran conscientes del valor de uso de la canción popular, sino que además la potenciaron todo lo que pudieron; muchas de sus canciones parecían estar pensadas para algún suceso más o menos cotidiano: una huelga, el trabajo, una detención, un romance, la escuela, la prisión... Incluso entre los que se consideraban menos “políticos” esta dimensión estaba muy consciente; por ejemplo, Hilario Camacho, quien no se consideraba un cantante politizado en el sentido bajo:

Yo quería ser útil, y lo sigo deseando. Intento que mis canciones sirvan para algo, y es así, por lo que me dicen muchos de los que siguen mi carrera. Son canciones que acompañan mucho. Y de eso saben los presos. Alguno que ha estado en la cárcel me ha confesado que con mi música sentía menos el aislamiento en la celda.<sup>155</sup>

Todo esto junto: superación del aislamiento individual y colectivo, portar las experiencias y vivencias colectivas, afán de servicio público, y arma de protesta y de denuncia, pero sin desdeñar en absoluto la dimensión estética, venían, finalmente, a perseguir dos cosas. La primera era la de despertar un sentimiento de solidaridad entre todos, a veces entre individuos y otras entre colectivos, como podía ser entre los estudiantes y los obreros, entre los hombres y las mujeres, o entre las distintas culturas y nacionalidades del Estado español:

BENEDICTO, de igual xeito que os seus compañeiros de grupo, quere asumir –como dí, non no senso de autosuficiencia, senon de verdadeira

<sup>152</sup> En Álvaro Feito: “Elisa Serna: Balance de ocho años de franquismo”; *op. cit.*, p. 45.

<sup>153</sup> En *La Bullonera 2*.

<sup>154</sup> En Arturo García: “Natxo de Felipe: ‘Huimos de hacer escuela y hemos buscado democratizar la música’”; en *El Diario Vasco* (15-XII-2006) [edición digital].

<sup>155</sup> En Ángel Galvañ, p. 32.

fraternidade—, a voz do pobo e, convertíndose nun eco artístico dil, posibilitar que os problemas do home galego señan coñecidos dun xeito accesible pra todos.<sup>156</sup>

Cosa que sostenían los más altos representantes de la cultura extraoficial de entonces, como el historiador Manuel Tuñón de Lara, para el que Labordeta no sólo nos acercaba a las gentes de Aragón, sino que él mismo se acercaba a todas esas gentes:

Al cantar, Labordeta define Aragón, solar y paisaje; luego, a sus hombres, con dolor y amor, sus sequías agostañas, sus cierzos helados y, a veces, su inmensa desesperanza. (...) <sup>157</sup>

«... en toda actitud cultural hacia lo popular caben dos posibilidades: “ir hacia el pueblo” o *sentirse en el pueblo*. La canción de Labordeta pertenece a la segunda: está entrañablemente *dentro* de su pueblo», sentencia el historiador. Estas canciones servían, fundamentalmente, para despertar la solidaridad y la empatía: daban noticia de otros individuos y colectivos, llenando los espacios de ignorancia y desconocimiento de los unos hacia los otros. Formar esa solidaridad era imprescindible para el otro objetivo, del que hablaremos en seguida: el cambio necesario en la sociedad, o por lo menos concienciar sobre su necesidad; algo que no podría lograrse en un estado de aislamiento, desunión o incomprensión. No obstante, esa solidaridad a veces se pretendía despertar con una exposición desde lo íntimo e individual: el autor, dentro de la corriente existencialista legada por la poesía de los años 50, se presenta a sí mismo como un individuo que se encuentra en soledad, que busca la ayuda de otros, o bien quiere brindar un abrazo solidario a otro o a otros. Ejemplos como el “Igual que vosotros” de Blas de Otero, cantado por Hilario Camacho:

Desesperadamente busco y busco  
Un algo, que sé yo qué, misterioso,  
Capaz de comprender esta agonía  
Que me huela, no sé con qué, los ojos. ... <sup>158</sup>

... en donde se revela la búsqueda en la vida de algo mejor que lo actual o patente. O “En el record encara” de Raimon, en donde su «I ningún no m’ajuda»<sup>159</sup>, aunque sea en el campo de una especie de canción de amor en donde se cruza también la cuestión existencial, se convierte en un grito de desesperación. En el campo de la canción y la poesía gallega, también hay hermosos ejemplos, como esta “Canción pra escribir mañá” de Darío X. Cabana, interpretado por el grupo Fuxan os Ventos:

... Agora pola terra camiñando,  
loitando coa vida, en contra da vida,  
non ollo mais que pranto e xeadas  
Ninguén me dice nada.  
Vou andando, silandeiro,  
pola chaga compartida,  
por qué non me dñ nada...? <sup>160</sup>

<sup>156</sup> Xavier Costa Clavell: presentación del primer EP de Benedicto.

<sup>157</sup> Presentación a Labordeta: *Cantar i callar*.

<sup>158</sup> Hilario Camacho: “Igual que vosotros” (Blas de Otero-H. Camacho); *A pesar de todo*.

<sup>159</sup> En *Raimon* (EP, 1966).

<sup>160</sup> Fuxan os Ventos: “Canción pra escribir mañá” (Darío X. Cabana-Antón Campelo); *Fuxan os Ventos*.

Poema que es reflejo de la soledad individual; pero, como decimos, el autor-intérprete también pretende mandar su comprensión a otros individuos o colectivos. El mismo grupo interpretó una de las más bellas poesías de Celso Emilio Ferreiro, “Irmaus”:

Camiñan o meu rente moitos homes,  
non os coñezo. Sonme estranos.  
Pero tí que tealcontras alá lonxe,  
mais alá dos desertos e dos lagos,  
mais alá das sabanas e das illas,  
coma un irmau che falo.  
Si é túa a miña noite,  
si choran os meus ollos o teu pranto,  
si os nosos sonhos son iguais,  
coma un irmáu che falo.  
Anque as nosas palabras sexan distintas  
e tí negro i eu branco,  
e tendo semellantes as feridas,  
coma un irmáu che falo.  
Por enriba de tódalas fronteiras,  
por enriba de muros e valados,  
si os nosos berros son iguais,  
coma un irmáu che falo.  
Común temos a patria,  
común a loita, ambos.  
A miña mau che dou,  
coma un irmáu che falo.  
Se sintes en probeza,  
se sofres inxusticia,  
se cheo de rabexa  
encirras á cobiza  
do teu peito o can,  
pra tí chea de forza  
vai miña mau, irmán.<sup>161</sup>

En definitiva, como expresa González Lucini, estas canciones a veces actuaban de modo introspectivo, bien como individuos en sí, bien como pertenecientes a una colectividad, descubriéndonos en nosotros mismos todo aquello que de común tenemos con los otros y que nos acerca; o, incluso, la superación de las diferencias a través de esas dimensiones que nos unen en lo más hondo de nuestro ser:

Son canciones en las que sus creadores, conscientes, racional y sensitivamente, del mundo y de la experiencia que les ha tocado vivir, nos ofrecen una visión de la realidad que es, a la vez, verdadera y crítica, íntima y compartida, comprometida, a veces rebelde y siempre esperanzadora; canciones honestas en las que, a través de la palabra y de la música libremente interpretadas —«*sin charlatanería, ni adornos de oropel*»—, podemos encontrarnos con nosotros mismos, en lo más hondo y en lo más verdadero de nuestra identidad, y podemos abrirnos, también, al

---

<sup>161</sup> Fuxan os Ventos: “Irmaus” (C. E. Ferreiro-Fuxan os Ventos); Ibíd.

hallazgo o al redescubrimiento del espacio de la realidad, íntima o social, que la canción es capaz de fotografiarnos.

El otro elemento que la canción de autor buscaba conseguir, con el despertar de la solidaridad mediante, es lograr, de alguna manera, un cambio efectivo en la sociedad, o bien exponer la necesidad de ser conscientes de ese cambio. Si bien es un aspecto que estuvo presente, por lo general, desde el comienzo del movimiento, es a mediados de los 70 cuando, al tiempo que es una dimensión que se acentúa más, los cantantes también adquieren visiones más realistas al respecto sobre el papel de su música en la consecución efectiva de un cambio en la sociedad y la de ellos mismos en ésta. Podemos decir que todas las dimensiones de la crítica se dirigen hacia este último fin. Pero, tal como decimos, en aquellos últimos días del franquismo y los comienzos de la transición, cada vez más los cantantes eran conscientes del limitado papel que a este respecto tenían o podrían tener en la sociedad. Había en los principios, como lo hubo en otros momentos del arte comprometido, una especie de ingenuidad, más propia del entusiasmo del novicio y de la juventud que de cualquier otra cosa; se llegaba a pensar que con las canciones se podría cambiar la sociedad e incluso el mundo: una creencia (no exclusiva de los cantantes españoles) que no partía tanto, diríamos que en absoluto, de un exceso de confianza en sus propias posibilidades, como de una fe –a veces encomiable, a veces ingenua– en el público, en el pueblo destinatario de aquellas canciones. Alguno de sus maestros, como Atahualpa Yupanqui, ya lo advertía: que lo importante no era plantear soluciones, sino estar al lado del pueblo: es un deber moral vivir con el pueblo y testimoniar sus dificultades. «El arte no puede cambiar el mundo, pero puede contribuir a transformar la consciencia y los impulsos de los hombres y mujeres capaces de cambiarlo...»<sup>162</sup>, había sentenciado Marcuse. Los cantautores llegaron a la misma conclusión a la que habían llegado los poetas y novelistas sociales de los años 50 y todos los artistas anteriores: un arte que fuera capaz de cambiar la sociedad, fuera de arriba hacia abajo, desde las instituciones a la sociedad, o bien de abajo hacia arriba, de las demandas del pueblo a las instituciones, sólo sería posible, y en un caso ideal e hipotético, en un régimen en el que se tuviera en cuenta la opinión de sus artistas e intelectuales (tal como se presentaba la Unión Soviética en los años 30, fuera o no cierto), o bien en un período revolucionario; y aunque alguno pudiera plantearse la transición democrática como una etapa en la que la revolución, por lo menos a la portuguesa, pudiera ser posible, lo cierto es que aquello distaba mucho de poder presentar tales condiciones. Por esa razón, la mayoría de las canciones no se referían tanto a los cambios drásticos bruscos en política como a hacer una llamada a la responsabilidad particular de cada uno y a las capacidades positivas del ser humano; canciones con expresiones como «Encara som a temps», de la “Cançó de carrer” de Ramón Muntaner (sobre un poema de Pere Quart), o estos versos del poema “Ara mateix” de Miquel Martí i Pol, cantado por Lluís Llach:

... Cridem qui som i que tothom ho escolti.  
I en acabat, que cadascú es vesteixi

---

<sup>162</sup> Marcuse (1978), p. 96.

com bonament li plagui, i via fora!,  
que tot està per fer i tot és possible. ...<sup>163</sup>

Canciones que, con todo, expresaban la necesidad del cambio y despertaban la esperanza en él. Pero no hay que equivocarse al respecto: si bien la mayoría aceptó su acotamiento en un papel relativamente limitado en cuanto a provocar un cambio en la sociedad, de ninguna manera se renuncia a él. Lo principal para plantear ese cambio es contraponer la posibilidad a la realidad, que implica una postura de no conformarse a lo que actual y efectivamente hay, en cuanto se habla de una posibilidad mejor o, como sostiene Luis Torrego Egidio:

Además de hacer posible una situación receptiva diferente (...) la Canción de Autor ofrece otras posibilidades para desarrollar influencias educativas que pueden ser consideradas como críticas en el sentido de que son elementos que pueden utilizarse para que las personas tomen conciencia de sus propias condiciones de existencia, primero de los requisitos para poder liberarse de tales condiciones.<sup>164</sup>

Básicamente, ésta es la dimensión a la que la canción de autor y sus autores e intérpretes, al igual que toda manifestación que presente este compromiso en sí, se tienen que limitar: a la de presentar una alternativa a la realidad insatisfactoria y alienante en todos los aspectos de la vida; no se renuncia a nada: desde la denuncia concreta de un hecho al grito de insatisfacción contra una sociedad utilitarista que antepone la funcionalidad y la eficiencia a los sentimientos humanos y el desarrollo del espíritu.

... Non había recuncho da relación humana, da máis íntima á máis visible, que non fose obxecto da nosa vontade máis decidida de cambio: as relacións interpersoais, as escalas de valores, as relacións de poder dentro e fóra da familia, a familia mesma, as relacións alumnos-profes, profes-alumnos, os papeis dos sexos, a indumentaria, a música ou as relacións de produción. Todo, absolutamente todo, debía ser cambiado.<sup>165</sup>

De todas formas, dentro de esa limitación a la que nos referimos, los había medianamente optimistas, que aun aceptando que el arte por sí solo resultaba bastante insuficiente, y hasta inútil, en sus esfuerzos por cambiar la sociedad, podría ser medianamente efectivo si se aunaba con otros movimientos más concretos, como el movimiento obrero o el movimiento estudiantil. Por ejemplo, Elisa Serna consideraba que el arte, en sí, era algo más bien marginal «dentro del proceso histórico» en el que se circunscribe. «El arte, si no está ligado a la dinámica social, no sirve para nada»<sup>166</sup>. Una visión que podía entrañar un cierto peligro, en cuanto que el afán por ser útil a la sociedad o a determinados colectivos de ésta, podría encerrar un desdén relativo hacia la manera de envolver esos mensajes. Así pensaba Luis Pastor hacia los años 70:

La música por sí misma no podría conseguir nada. Ahora bien, enlazada con el movimiento obrero, interpretando sus necesidades, dándolas a conocer, apoyándolas, entonces sí que puede tener un valor, un interés

---

<sup>163</sup> En *I amb el somriure la revolta*.

<sup>164</sup> Torrego Egidio, p. 165.

<sup>165</sup> Benedicto García, pp. 57-59.

<sup>166</sup> José Antonio Gaciño: "Elisa Serna, el dominio de la circunstancia"; *op. cit.*



(...). Quiero decir que para mí la música no es lo primero. Lo primero es el hombre, la vida que me rodea, mis gentes, mi barrio, sus problemas...<sup>167</sup>

Aunque, por otro lado, también pueden denotar estas palabras una renuncia a cierta fama o éxito a favor de permanecer luchando por unas ideas desde el campo del arte. Sin embargo, y aunque en cierta medida sí que se contribuyó a crear ese cambio positivo en la sociedad mediante la toma de conciencia de ciertos problemas que permanecían latentes, hubo también quien de manera más realista consideraba que, si bien la música no podía por sí sola ayudar a conseguir un cambio positivo, por lo menos sí que podía ayudar, mediante una producción honesta y de calidad, a elevar la cultura de un pueblo. El conjunto Aguaviva era de esta opinión:

... con canciones sólo poco se puede hacer. Pero si tanto el cine como la novela, el teatro como la canción se dignifican por su cuenta y todo sube, pues el país, lógicamente, mejorará. Sería una mejora cultural, y eso no es poco.<sup>168</sup>

No obstante, había una responsabilidad moral de intentarlo, pues, al final, no hacían más que expresar lo que muchas personas pensaban y deseaban. La cuestión, por otro lado, era cómo hacerlo. La arenga revolucionaria no era efectiva, y mucho menos en el período de la transición: paradójicamente (pero en términos relativos) tendría más sentido en las etapas más oscuras del franquismo, pero en la época del desarrollismo su eficacia se había perdido (por mucho que algunos, como Pedro Faura –Bernardo Fuster–, Carlos Andreou o José Barba se empeñaran en aferrarse a este estilo); otra cosa distinta, aunque emparentada, podían ser los *cantos de unidad*: canciones que llamaban a la unidad del pueblo, como el “Vamos juntos” de Mario Benedetti en la voz de Luis Pastor, o bien de las fuerzas democráticas izquierdistas, como el “Canto a la unidad de verdad” de Manuel Gerena y el “Choca la mano” de Elisa Serna; canciones que, aunque podían tener la reminiscencia del antiguo himno revolucionario, se adecuaban en su forma y mensaje a los tiempos que se vivían.

Según autores, la canción de autor podía adoptar ciertas formas para constituirse en eficaces agentes del cambio positivo. Para González Lucini, lo primordial no era sólo la manera de plantear lo positivo de un cambio, sino la manera de hacerlo: hablando a las personas directamente a su esencia, a lo más constituyente de la persona, de modo que ésta tome la conciencia necesaria «de sus problemas, de su situación y de sus posibilidades» para, en unión con otros, tratar de lograr un cambio, por pequeño que sea, en su sociedad<sup>169</sup>. Mientras que para Torrego Egido, sin desdeñar esta dimensión humanista, considera que, una vez se ha logrado esta toma de conciencia en el público, la efectividad reside en el siguiente paso: el ataque a la pasividad y al inmovilismo, o, en otras palabras, al conformismo: lo cual equivale a decir una revuelta contra la visión social que el régimen había impuesto en esta etapa del desarrollismo y la tecnocracia:

Se pretende la movilización de la persona, que los deseos y afanes se conviertan en actos. Hay en las canciones una continua invitación a la participación activa en la vida. Este llamamiento se realiza muchas veces

<sup>167</sup> En F. López Barrios (1976), p. 47.

<sup>168</sup> Diego Galán y Fernando Lara: “Aguaviva, un intento de ser honestos”, *op. cit.*

<sup>169</sup> González Lucini (1989) I, p. 174.

de forma directa o, en ocasiones, se emplea la ironía o se recurre al escepticismo.

Pero, advierte, el principal obstáculo que encuentra en esto es, precisamente, el peso de la cultura oficial, que invita al inmovilismo por las características que hemos visto arriba; es más: es una visión de la vida elaborada para que el cambio y lo nuevo sean concebidos por una amenaza posible por los destinatarios (meterse en política puede traer problemas; criticar a Franco trae consecuencias desastrosas; si el régimen cae o cambia, volvería la guerra civil o algo peor, etc.). La estrategia que se puede emplear en este caso es presentar los beneficios que un cambio podría traer, y también, añadimos, desafiar a ese miedo inconsciente que tan arraigado estaba en la sociedad. El llamamiento se puede producir de forma directa –la forma más común– o, tal vez de una forma más eficaz, a través de la ironía<sup>170</sup>. La gran virtud que posee la ironía, y también la sátira, es la de distanciar el objeto a exponer, de manera que sus contradicciones quedan mucho más patentes que de otra manera, y lo cierto es que en algunos momentos históricos, como pudieron descubrir en sus respectivos campos Luis García Berlanga, el dibujante Francisco Ibáñez, Moncho Alpuente o La Trinca, no había que esforzarse demasiado por mostrar el absurdo, ya que éste salía por sí solo a la superficie:

... La sátira es, casi por definición, un arma de denuncia. Cuando satirizas una situación injusta, lo que estás haciendo es mostrarla de una manera mucho más descarnada a la gente, dejándola opinar libremente. La sátira no trata de dar soluciones, como puede hacer la canción de testimonio: es el colmo de la heterodoxia.<sup>171</sup>

Sea la forma que se adopte, será, en definitiva, un ataque al inmovilismo que consigue una serie de resultados en la audiencia:

Uno de los rasgos citados como caracterizador de la educación popular se centraba en las finalidades perseguidas por dichos procesos educativos: el desarrollo de una disposición favorable al cambio social, el fomento de una actitud cívica que lleve a asumir la participación en la vida pública y en los procesos políticos que en ella tienen lugar, la aparición de una respuesta ética ante una vida pública caracterizada por la falta o la tergiversación de elementos morales fundamentales, el incremento del sentido crítico y creativo en las personas, y el progresivo aumento de la autonomía de las gentes como seres sociales responsables de la realidad en la que viven.<sup>172</sup>

Toma de conciencia crítica, empatía entre individuos y colectivos, llamada a la acción, apuesta por el cambio, etcétera, son algunos elementos que la canción de autor buscaba despertar en la audiencia, lo cual no era otra cosa más que expresar la elaboración de unos sentimientos y pensamientos compartidos, por ser comunes y colectivos, ya que, como muchos otros antes que ellos, los cantautores no dejaban de olvidarse a sí mismos como miembros de una sociedad, como ciudadanos. Pero tal vez el mensaje no podría haber sido tan eficaz sin el envoltorio adecuado, tema del que trataremos a continuación.

---

<sup>170</sup> Torrego Egidio, pp. 64-69.

<sup>171</sup> En E. Haro Ibars: “La Trinca: canción y espectáculo”; *Triunfo* Núm. 786 (18-II-1978), pp. 46-47.

<sup>172</sup> Torrego Egidio, pp. 210-211.

## Objetividad y realismo

*Yo no sé muchas cosas, es verdad.  
Digo tan sólo lo que he visto.*

León Felipe

Pero, por supuesto, la manera de encarar esa realidad no puede hacerse desde el lirismo estéril, por bello que fuera, de cantar sobre cosas, por decirlo así, ahistóricas o asociales. Considera Adolfo Celdrán que, en cierto sentido, «en aquella época nos acabó pasando como a Miguel Hernández, que siendo un poeta lírico, las circunstancias históricas lo obligaron a ser épico, de una combatividad extrema»<sup>173</sup>. También ellos, en su papel de cantantes sociales, sufrieron, fuera interna o externamente, polémicas parecidas a las que sufrieron los poetas sociales: elegir entre esa responsabilidad autoimpuesta o, por decirlo así, la belleza:

Por eso muchas veces esa poesía adquiere tono de poesía de combate. Un combate que se libra incluso por la poesía, por el propio medio de expresión. De ahí que se nieguen al esteticismo y –aunque comprendan el valor y la importancia de la belleza– lo fustiguen, pero ello no quiere decir que sean poetas ajenos a las inquietudes estéticas.<sup>174</sup>

Hay un primer momento, al igual que ocurrió en los poetas sociales, en el que se presenta como insalvable esa disyuntiva entre belleza o realidad, que, sin embargo, acabó por disminuir y aceptarse que había lugar para *la belleza* dentro de la denuncia, por lo menos en las formas musicales. No obstante, el texto seguía queriendo ser portavoz de la denuncia. De nuevo se tomaba como ejemplo de esa disyuntiva y del rechazo al esteticismo tópicos como la “torre de marfil” o las flores. Manuel Gerena, por ejemplo, así lo emplea para declarar su decisión de tratar de ciertos temas:

Voy a cantar donde pueda, porque necesito ser oído. A mí no me agrada cantarle a la miseria. A mí me gustaría cantarle a las flores, pero esto no lo puedo hacer mientras las gentes no tengan la justicia que necesitan. Por eso seguiré cantando lo mío y no habrá nadie que me haga callar.<sup>175</sup>

O, también, la valoración que Vázquez Montalbán hace sobre la canción de Enric Barbat: «... Barbat no escribe sobre árboles, pero escribe sobre todos los miedos y los dolores irracionales del hombre»<sup>176</sup>. O, de una manera más poética y casi programática, la propia canción de Raimon “No em mou al crit”:

No em mou al crit  
ni ocells ni flors.  
Tu, tu que treballes  
de sol a sol.  
Tu, tu que notes i vius  
tota la por.  
Tu em mous al crit,  
ni ocells, ni flors.  
Tu, que estimant entre els homes  
et deixen sol.

<sup>173</sup> En Antonio Rojas: “Adolfo Celdrán: ‘Es bonito ayudar a que la gente recupere lo más vivo de sí misma’”; *ABC* (14-I-2002), p. 78.

<sup>174</sup> Fanny Rubio y Jorge Urrutia: “Introducción” a L. de Luis, p. 148.

<sup>175</sup> *Apud* González Lucini (1998), p. 169.

<sup>176</sup> Vázquez Montalbán: “Enric Barbat, un cantante maldito”, *op. cit.*

Tu, a qui el teu món nega  
 tot consol.  
 No em mou al crit  
 ni ocells ni flors.  
 Un món que ja és ben viu  
 en altres llocs.  
 Un món que ací ofeguen,  
 però no mor.  
 No em mou al crit  
 ni ocells, ni flors.  
 Tu, tu que m'escoltes  
 amb certa por.  
 Tu em mous al crit,  
 no ocells, no flors.  
 Tu em mous al crit.<sup>177</sup>

La forma realista de exponer las canciones encierra ciertas finalidades en su práctica. Bertolt Brecht la entendía así:

*Realista* significa: Aquello que descubre el complejo causal social / desenmascara los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los que dominan / escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se halla la sociedad humana / acentúa el momento del desarrollo / posibilita lo concreto y la abstracción.<sup>178</sup>

La forma realista de expresarse tiene por finalidad, básicamente en lo aquí expuesto, desenmascarar la postura oficial (que solemos llamar aquí *cultura oficial*) a través del punto de vista de la clase obrera: era poner en tela de juicio el sistema establecido y hacer emerger aquello que oculta; esto es una dimensión que trataremos más adelante, que llamaremos desvelamiento y desmitificación, y que suele surgir por el modo realista de exposición. Estas finalidades, como podemos comprobar a lo largo del trabajo, están más que presentes en la canción de autor. Ahora, escribir de forma realista no implica ser absolutamente prosaico. Sobre todo llegado un momento de madurez, los cantautores defienden que las denuncias, las críticas y las protestas han de estar arropadas por formas artísticas: «En un período de transición, como el que vivimos en estos momentos, la canción tiene una misión combativa, lo cual no quiere decir que no se tenga que hacer muy bien»<sup>179</sup>, opinaba Elisa Serna; más tajante se mostraba Benedicto en los últimos 70: «O arte ten que ser arte si quer ser algo... senón é bazofia»<sup>180</sup>. Lo cual no significa renunciar a ninguna de las dos dimensiones que se unían en las canciones; de una manera bastante clásica, Enrique Morente defendía así su trabajo frente a los puristas del flamenco, cuando Francisco Almazán le pregunta si, al cantar poemas de Miguel Hernández, no habrá quien considere una traición el tratar temas políticos:

Ya sé que esto lo pensarán muchos, que yo he traicionado ciertas normas, ciertas costumbres..., pero creo que un cantaor, en un momento

<sup>177</sup> En: Raimon a l'Olympia; *Campus de Bellaterra*.

<sup>178</sup> Brecht (1973), pp. 237-238.

<sup>179</sup> José Antonio Gaciño, "Elisa Serna, el dominio de la circunstancia"; *op. cit.*

<sup>180</sup> En Xosé Luis Alvite: "Benedicto: É difícil atopar textos actuales fácilmente musicables"; *op. cit.*

dado, puede ser consciente de cosas y de realidades de la vida, como lo puede hacer cualquier persona; entonces, lo que sería falso y traicionero, desde luego, es no cantar a partir de este momento ciertas cosas de la vida, no cantar según veo las cosas que pasan en el mundo.<sup>181</sup>

Si bien, como hemos venido defendiendo, en una etapa de auge, al igual que pasó en la poesía social, ambas dimensiones acabaron por conjuntarse equilibradamente y, por lo general, ninguno de los elementos solapaba al otro. Sin embargo, hay que volver a indicar que en el caso de la canción popular en sentido amplio, las críticas eran de otra naturaleza: por norma, el concepto de “belleza”, si bien se refiere de una manera similar a la crítica a la poesía social, a señalar aspectos que se consideran no deberían estar en una canción, en este caso, en vez de conceptos esteticistas, se contraponen a lo social los temas de amor tópico, el concepto de diversión y todos aquellos temas o elementos presentes en cualquier canción de consumo (de ahí la concepción de aburrido del cantautor, que en lugar de socavar al género consiguió, al contrario, producir una auto-crítica desde la que mejorar). No obstante, y aunque ello no podía implicar un atentado contra la belleza, estas canciones tuvieron que revestirse de cierta apariencia positivista, es decir, hacer una exposición objetiva y realista.

Insistimos en que la sociedad que el franquismo había creado funcionaba a base de mitos de diversa naturaleza y que la sustentaban teóricamente. Por enumerar algunos, estaba, en primer lugar, el mito del jefe del Estado (prácticamente, el único mito que permaneció casi invariable desde su invención), el de la visión de la guerra civil como la confrontación de opuestos absolutos, los mitos de la seguridad y el bienestar, y un largo etcétera, de entre los cuales podríamos destacar a los personajes populares como los toreros y los cantantes de éxito surgidos de la miseria: «¿Qué canta Escobar? Canta nuestra mitología, como si nada hubiera pasado, como si los relojes de arena se hubieran detenido para siempre»<sup>182</sup>, dice Vázquez Montalbán. Era, por lo tanto, el papel de un arte testimonial y de denuncia poner estos mitos en entredicho, mostrar sus contradicciones y el dato falseador, como podía ser el de los emigrantes, que echaría por tierra el mito del bienestar. Esto, aunque se expresara desde cualquier tipo de ideología, si quería ser un discurso eficaz contra lo mítico, debía revestirse con cierta apariencia científica:

El poeta puede integrarse plenamente en la ideología y hablar desde ella. También puede criticarla y elaborar un discurso con las características de un contramito. En este último caso le es posible elaborar un discurso científico (aquel que es demostrable por la experiencia pero está también dispuesto para ser desmentido por la experiencia). No se escapa de los condicionamientos la forma poemática, que está en virtud de la moda, el momento, la retórica, etc.<sup>183</sup>

Volviendo a esa especie de superestructura mítica con la que el régimen revestía su fachada social: aquéllos eran mitos que, por un lado, justificaban unas injusticias, mientras que había otros, tal vez los más efectivos, que las solapaban. Un ejemplo clásico, que perdura a día de hoy, aunque ya se aborda

<sup>181</sup> Francisco Almazán: “Enrique Morente”; *Triunfo* Núm. 443 (28-XI-1970), pp. 58-59.

<sup>182</sup> Vázquez Montalbán (1971), p. 121.

<sup>183</sup> Fanny Rubio y Jorge Urrutia, *op. cit.*, p. 15.

de manera más seria, fue el de la recuperación económica; en opinión de Tuñón de Lara, este mito (uno de los más difíciles de desmentir) sirvió para tapar otros problemas que la II República se dispuso a abordar y solucionar, pero que con la victoria del fascismo quedaron anquilosados y sin pretensión alguna aparente de ser resueltos. Todos esos problemas, como eran las desigualdades sociales, el retraso económico, social y cultural en el campo, el analfabetismo o la emigración, que incluso se habían podido ver acentuados, fueron tapados por el “milagro económico español”. No obstante, y aunque estuviéramos hablando de términos absolutos respecto a ese auge económico, éste no puede constituir la medida absoluta del desarrollo de una sociedad:

... Alcanzada por formas específicas de retroceso ancladas en la tradición del antiguo régimen y por la exaltación del irracionalismo político procedente de los fascismos italiano y alemán, España constituyó un triste ejemplo de cómo la sola modernización económica no es sino una ilusión o un engaño cuando no va acompañada y sostenida por la modernización política, social y cultural.<sup>184</sup>

La era del desarrollismo y la tecnocracia redefinió la justificación de la desigualdad: ya no era tanto que ésta respondiera a un misterioso plan divino al que había de resignarse, sino que la explicación se volvía incluso más cruel, cuando la miseria pretende explicarse por la voluntad de trabajar y de medrar de cada uno: se emigra porque se quiere, no se tiene trabajo porque no se quiere, es ignorante porque no quiere ir a la escuela..., obviando la estructuración económica que lo produce.

... El ejercicio mismo de un método que justifica la desigualdad crea una zona potencial de “ropa sucia” que, de ser expuesta, contradiría las pretensiones de dominación legítima. Una capa de gobernante cuyo título de autoridad se funda en la administración de justicia institucionalizada de acuerdo con la ley, con jueces honestos, tendrá que hacer todo lo posible por esconder a sus ladrones, sus asesinos a sueldo, su policía secreta y sus agentes de intimidación. La difusión pública de la corrupción en las altas esferas le hará más daño a ese tipo de élite –cuyo poder reside en sacrificarse a la honestidad del espíritu público– que a una máquina autoritaria. Por lo tanto, cada vez que se da una justificación pública de la desigualdad se descubre una especie de simbólico talón de Aquiles, donde la élite es particularmente vulnerable.<sup>185</sup>

Para James C. Scott, ese talón de Aquiles es el principio por el que puede entrar la deslegitimación de una hegemonía, si el pueblo descubre que los poderes públicos no actúan en consecuencia a lo que ordenan: no había mayor deslegitimación de su buena voluntad que la de un Franco con sus ministros, generales y obispos visitando a los pobres, engalanados todos de oro y plata. Pero había incluso algo más cruel, como era el de disfrazar la miseria y el atraso social con los adornos del folklore:

... el tópico ha vestido al derecho de limosna y caridad humana; al machismo, de hombría y temperamento; a la miseria, de pena negra y de duende; al analfabetismo, de batas de lunares y salero; a la falta de

---

<sup>184</sup> Tuñón de Lara [Dir.]: “Introducción”, p. 16.

<sup>185</sup> Scott, p. 133.

viviendas, de lunas moras, ayayáis y Andalucía la Nuit; al paro, de sillitas de enea a las puertas de los pueblos...<sup>186</sup>

La miseria y el atraso también elevados a mitos esenciales de lo hispano: mitos para regodearse en el propio atraso, ignorancia y miseria. El resultado de la mitología social fue, como hemos venido sosteniendo, dos caras de una misma moneda: la que se quería mostrar, la de la España del bienestar, la paz, la seguridad, el desarrollo económico, etc., y la otra la que, si no podía ocultarse, al menos sí enmascararse: la de los obreros, los emigrantes, los parados, los represaliados, los analfabetos:

En los años sesenta, la reactivación ha creado una doble cara de España. La situada en primer plano es una cara grave, con tendencia a la obesidad, aunque no excesiva; además es una obesidad atezada por el sol de vacaciones pagadas o, en último extremo, el sol que traspasa el parabrisas. El rostro va auxiliado por dos brazos enfundados en blancas mangas de camisa blanca. Los puños correspondientes a esos brazos atenazan con egoísmo la rueda del volante. Ese rostro consume dieciséis variedades comerciales de foie-gras nacional, tiene a su disposición ciento diecisiete modelos de camisas blancas elaboradas con fibras sintéticas, tiene a su alcance algo que hace cincuenta años sólo degustaban los errantes arrieros: queso de Burgos, miel de la Alcarria, callos en lata y “peu de porc” también en lata. Cincuenta fabricantes de televisión se disputan la magnificencia de su derecho al crédito, cincuenta fabricantes de pastillas le tienen casi convencido de que puede ser inmortal. Este supermán del consumo nada tiene que ver con el cejijunto emboinado hombre de la maleta de madera que a partir de 1960 descubriera Alemania. Pero parte de la prosperidad del supermán consumista se la debe al exilio laboral del cejijunto, de ese hombre que se quitó la boina en Alemania, como los toreros se cortaban la coleta, y que, al quitársela, empezó a ver las cosas mucho más claras; tan claras, que le daban miedo y angustia. Ese proletariado emigrante hacia la Europa que hizo la revolución industrial a tiempo ha puesto en cuestión una de las más bellas máximas de San Antonio Machado: en su soledad ha visto cosas muy claras que sí son verdad.<sup>187</sup>

Una producción de consumo, a través del cine, de la publicidad o de la música, hablaba sobre esa cara de la moneda, que además era soleada y la envidia de la sociedad internacional. Otra producción más crítica pretendía tratar sobre la cruz, que vivía en la sombra, y quería hacer patente esa miseria para desmentir todos y cada uno de los mitos del régimen fascista. Había una manera de hacerlo: aquello que fue denominado como *estética de lo feo*.

Formulada por Karl Rosenkranz a finales del siglo XIX (aunque traicione su prólogo con una obra en exceso idealista), la *estética de lo feo*, que redefinirá Adorno, no se trata tanto de fomentar la producción de lo que pudiera ser considerado grotesco o de mal gusto en el arte, sino una tendencia a mostrar aquello otro que lo que se entendería como lo *bello* tiende a tapar interesadamente (y por cuestiones extra-estéticas). Obviamente, a estas alturas de la historia y de la estética, es innecesario tratar de justificar el lugar de lo feo en el arte, que ya en su día proporcionó nuevas perspectivas y

<sup>186</sup> Carlos Cano en A. Burgos: “Carlos Cano o la recuperación de la copla andaluza”; *op. cit.*, p. 52.

<sup>187</sup> Vázquez Montalbán, *op. cit.*, pp. 106-107.

soluciones a la estética y al arte, y que en realidad siempre ha estado ahí: de las escenas más escatológicas de las sátiras romanas y las comedias griegas, pasando por el Quijote y la picaresca, y llegando a la novela de Victor Hugo o Eugène Sue, contemporáneos de Rosenkranz. Pero sí cabe hacer hincapié en su función de denuncia social en el arte y, por supuesto, ver cómo también la canción de autor lo recogía. Realmente, el reflejo de lo feo, es decir de lo feo social, en la obra de arte apareció cuando los artistas fueron conscientes de otra realidad que estaba solapada. Así lo pensaba Fiodor Panfiorov:

... A veces estos maestros de la palabra artística se trasladaron también a los bajos fondos, fueron a los barrios obreros, compadecieron a los pobres y lanzaron airadas miradas contra los ricos.<sup>188</sup>

Se revelaba, y se quería revelar, toda una realidad oculta, pero no por ello menos preocupante. La realidad, entonces, se presenta dual: en la superficie está aquello que se ve, que se considera desde normal a admirable; pero en el fondo está todo aquello que no desea que se vea: debajo de las condecoraciones de los oficiales y los desfiles militares están los tullidos de guerra; debajo de los lujosos barrios residenciales están los suburbios y las chabolas; debajo de la moral oficial está lo sórdido, etc. Hubo un momento de gran concietización, sobre todo a finales del siglo XIX, en el que los artistas quisieron mostrar esta otra realidad, incluso, a veces, como el detritus de la realidad bella. Por poner un ejemplo clásico, *Los miserables*, en donde Victor Hugo nos muestra la otra cara del París del reinado de Luis Felipe: las prostitutas, los ladrones, los timadores, los exconvictos y las injusticias de la buena sociedad hacia estos otros; nos muestra, en definitiva, las cloacas parisinas (además literalmente), algo que pareció impresionar a Rosenkranz cuando declara:

... Si fuese posible poner al revés una gran ciudad como París de tal manera que lo que esté más abajo esté más arriba y no sólo los líquidos de las cloacas, sino también los animales que temen la luz –topos, ratas, sapos, gusanos que viven de la descomposición– se daría lugar a una imagen nauseabunda.<sup>189</sup>

Ya Hegel había asumido la fealdad como categoría estética en su día, entendiéndolo como lo negativo de lo bello; su discípulo Karl Rosenkranz se propuso hacer un ensayo acerca de ello, en cuyo prólogo ya dejaba entrever que esta codificación podía tener aplicaciones sociales, labor ésta, no obstante, que se pierde en la obra con la excesiva concepción idealista del arte. Entendía lo feo como la contrapartida contingente de lo bello: lo feo, que no puede existir independientemente de lo bello, ya que es su negación, deforma lo bello y, en lugar de lo sublime, lo agradable y lo ideal, genera lo vulgar, lo desagradable y la caricatura<sup>190</sup>. Lo feo, que es lo contrario a lo bello, es inseparable de él y contenido constantemente como posibilidad: puede producirse «en el extravío en el que puede caer con frecuencia por un pequeño exceso o por un gran defecto»<sup>191</sup>. Y aunque, en último término, a lo feo no le

<sup>188</sup> F. Panfiorov, “El realismo socialista”, *op. cit.*

<sup>189</sup> Rosenkranz, p. 312. Y decimos literalmente, no sólo por la vívida descripción que Hugo hacía de las alcantarillas de París mientras Jean Valjean carga con el cuerpo inconsciente de Marius a través de ellas, sino porque previamente cuenta la historia y anécdotas en torno a ellas de manera muy extensa.

<sup>190</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>191</sup> *Ibíd.*, p. 55.



concede la autonomía y la deseabilidad de lo bello, sí le parece necesario su plastificación en ciertos casos en los que tal vez sea inevitable su plasmación: «... Pero si la naturaleza y el espíritu han de expresarse en toda su dramática profundidad, lo feo natural, el mal y lo demoníaco no pueden faltar»<sup>192</sup>. Casos como representar un objeto en toda su dimensión histórica o la descripción de ciertos grupos étnicos que no se ajustan a los cánones de belleza occidentales, deben obedecer más a la representación realista que a los ideales estéticos; el artista ha de obrar con fidelidad a la época histórica y a la descripción escrupulosa: «el arte que llega al estadio de la reflexión no podrá liberarse de la referencia a la corrección histórica»<sup>193</sup>. Sin embargo, condiciones sociales, de falta de libertad, legitimarían la representación de lo feo en sí: un régimen que priva de libertades da lugar a una sociedad en donde los ideales de belleza caen bajo el peso de esta circunstancia, y ahí sería donde entraría la utilidad social de lo feo en el arte:

Pero dentro de lo feo la falta de libertad constituirá consecuentemente el principio del que parte la característica estética, o más bien no estética, individual. La falta de libertad, que tomada también en sentido general, no sólo implica al arte sino también a la naturaleza y a la vida en general. La falta de libertad en cuanto carencia de autodeterminación y contradicción entre autodeterminación y necesidad de la naturaleza de un sujeto produce lo feo en sí que después como fenómeno se convierte en incorrecto e informe. (...) La falta de libertad en resumidas cuentas, confrontándose a sí misma en la forma de un juicio apodíctico con su esencia (...), confrontándose con la necesidad de la libertad, se convierte en distorsión de la libertad y de la belleza, en caricatura. Originalmente ésta es fea, porque es tanto en su contenido como en su forma la expresiva contradicción de la libertad y la belleza consigo mismas. Pero en la caricatura el poder de lo feo es roto por el reflejo determinado en su modo originario, ella puede nuevamente retornar relativamente a la libertad y la belleza relativa, porque no sólo recuerda al ideal que contradice, sino que puede hacerlo también con cierta autosatisfacción que en la apariencia del placer positivo de la nulidad absoluta se hace cómica en sí misma.<sup>194</sup>

No obstante, el papel de lo feo en el arte debería tener la capacidad de encerrar, a su vez, la posibilidad de algo mejor, de su contrario, y quizás éste sería el aspecto en el que el ensayo de Rosenkranz, al menos implícitamente, podría ser revolucionario:

El verdadero artista representará por lo tanto lo habitual de tal manera que alumbre la justificación positiva como forma necesaria del curso del mundo, o de manera que refleje en sentido irónico la limitación de una situación en la libertad de otra que la sobrepasa, o de modo que se convierta directamente en comicidad. ¿Por qué se han hecho tan famosos los picaueles de Murillo? Porque su indigencia no los apesadumbra y porque a través de sus andrajos se distingue el sentimiento de alegría de un alma sin preocupaciones por las necesidades externas. Murillo ha captado el lado positivo de su existencia.<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> *Ibíd.*, p. 82.

<sup>193</sup> *Ibíd.*, p. 99.

<sup>194</sup> *Ibíd.*, pp. 101-102.

<sup>195</sup> *Ibíd.*, p. 227.

Con todo que el ensayo de Rosenkranz sigue manteniendo la línea idealista, y que en cualquier caso para él era imposible lo feo como categoría estética absoluta (¿qué pensaría de manifestaciones y expresiones como el dadaísmo o el punk?). El problema, en todo caso, no es si lo bello es lo ideal (que lo sería: si sólo se pudiera representar lo bello es que la cosa iría muy bien), sino por qué puede existir una revuelta contra lo bello; revuelta que se produce cuando lo bello, efectivamente, se ha convertido en un velo para tapar lo feo y, además, en débil excusa pseudo-esteticista para criticar a quien prefiere retratar lo real en vez de lo ideal. Adorno lo expresó de una manera trágica:

El imperio hitleriano,... nos ha dado la prueba de ello: cuantas más torturas se administraban en los sótanos, más cuidado se tenía de que el tejido estuviera apoyado en columnas clásicas.<sup>196</sup>

Es precisamente Adorno quien reinterpreta la categoría de la estética de lo feo basándose en la expuesta por Rosenkranz, pero acentuando sus posibilidades en el arte comprometido. En primer lugar, opina que lo feo es algo más que el contrario de lo bello: es su necesario complementario<sup>197</sup>. Él fija el nacimiento de esta categoría en el tránsito de la Edad Media hacia la Edad Moderna, como una categoría antifeudal, cuando los campesinos se volvieron artísticamente representables. A partir de ahí, la representación de lo feo puede constituirse en un modo de protesta contra una sociedad o un régimen injusto:

... De acuerdo con las normas de la vida bella en la sociedad fea, lo oprimido que quiere la revolución es rudo, está desfigurado por el resentimiento, tiene todas las marcas de la humillación bajo la carga del trabajo corporal sin libertad. Entre los derechos humanos de quienes pagan la cuenta de la cultura está, polémicamente con la totalidad afirmativa, ideológica, el derecho a que esas marcas de la *mnemosyne* sean apropiadas como *imago*. El arte tiene que adoptar la causa de todo lo proscrito por feo, pero no para integrarlo, mitigarlo o reconciliarlo con su existencia mediante el humor (...), sino para denunciar en lo feo al mundo que lo crea y reproduce a su imagen y semejanza; la posibilidad de lo afirmativo pervive incluso ahí en tanto que conformidad con la humillación y se convierte fácilmente en simpatía con los humillados. En la inclinación del arte moderno a lo nauseabundo y físicamente repelente (a la que los apologistas de lo existente no tienen nada más fuerte que oponer que el hecho de que lo existente ya es bastante feo, por lo que el arte tiene que oponer una belleza vana) se manifiesta el motivo crítico materialista, pues a través de sus figuras autónomas el arte denuncia la dominación, incluso la sublimada como principio espiritual, y habla a favor de lo que ella reprime y niega. En tanto que apariencias, esto sigue siendo en la figura lo que era más allá de la figura. Poderosos valores estéticos son desatados por lo socialmente feo (...).<sup>198</sup>

La representación de lo feo a lo largo de los siglos, como representación de la negación de la idealidad de un sistema político, social y/ o económico, constituye ese grito de protesta contra esa sociedad. No obstante, a pesar de

---

<sup>196</sup> Adorno, p. 71.

<sup>197</sup> *Ibíd.*, p. 68.

<sup>198</sup> *Ibíd.*, pp. 71-72.

Rosenkranz y Adorno, quizás la raíz de lo feo en el arte no esté tanto en la alta cultura, en las obras de los artistas con nombres y apellidos, como en la cultura popular: no sería descabellado que la representación de lo feo social frente a lo bello ideal viniera por vía del arte popular, y que estos artistas lo hubieran aprendido de allí, cuando se interesaron precisamente por el pueblo portador de lo feo, más que como categoría estética, como protesta concreta contra una sociedad que los margina. Como dijimos en el capítulo anterior, en el folklore y en la música popular había cabida para todo, de manera que junto a las coplas de máximo recato y virtud hay otras que no se atienen a esas temáticas: hay innumerables canciones de borrachera, inconmensurables coplas satíricas y canciones tan socarronas y atrevidas que algunas rozan casi la pornografía (sin ánimo peyorativo), a parte de toda una temática relativa a grupos marginales. No fue el primero, pero ya Machado y Álvarez había llamado la atención y le había dado su importancia a aquellas canciones que hablaban sobre colectivos marginados de la sociedad:

... Las coplas de la cárcel suministran una interesante página de estudio para el que desee conocer a fondo la historia de la cultura española. La sección [*del libro*] que trata de *soldados* es otra, no menos curiosa, para conocer la vida del *cuartel*, donde también como en la cárcel y a bordo, se tejen algunos de los primorosos hilos de la que constituye nuestra pomposa historia nacional.<sup>199</sup>

Un folklore que reflejaba otra realidad y que no dejaba de ser folklore, pero era un folklore molesto para aquellos que querían mostrar un pueblo cristiano, sumiso e idealizado en la concepción conservadora; así que en la recopilación que la Sección Femenina hace del folklore en España, ésta tiende a dejar de lado ciertas manifestaciones para obtener un folklore “limpio”. Opina Elisa Serna:

... sólo han dado a la difusión, de una manera estereotipada y cursi, canciones festivas o religiosas, podando aquellos miles de canciones de contenido reivindicativo, picaresco, abrupto, pero que constituían la expresión real de lo que los pueblos del Estado español han vivido y cantado.<sup>200</sup>

Eso sucedió con el folklore campo de estudio y de difusión festiva. Pero esta criba de lo correcto también afectó al folklore comercial, al cante popular, especialmente el andaluz. En los anteriores capítulos ya hemos visto cómo quedaba codificada la copla andaluza de la posguerra en adelante, casi como un instrumento más de manipulación de las masas (al margen, muchas veces, de sus creadores e intérpretes): y es que también la copla andaluza de preguerra había sido depurada de elementos que pudieran atentar contra la limpieza de mente del régimen; pero la copla tradicional también había recorrido los mundos marginales:

En tiempos, cante patrimonio de perseguidos y desarraigados, putas y salteadores, bandoleros y borrachos. Siempre, la imaginería popular andaluza, su folklore, el poder poético que posee esa tierra.<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> Machado y Álvarez, p. 33.

<sup>200</sup> Francisco Almazán: “Elisa Serna, ‘Quejido’, un sonido mediterráneo”, *op. cit.*

<sup>201</sup> Claudín (1981), p. 240.

Algo parecido le ocurrió al flamenco, ejemplo de arte popular que se cristaliza en arte culto, aunque su proceso venía de lejos: el *cante* había nacido del pueblo, y hablaba de todas sus vicisitudes; también hablaba de grupos marginales, como los gitanos (sus creadores), y de la miseria. Pero llegó un momento en que los terratenientes andaluces, enamorados del cante, comenzaron a pagar a los cantaores populares más célebres de sus respectivos pueblos, pero con la condición de no tocar esos otros aspectos espinosos; de los caciques andaluces, el gusto por el cante llega a la burguesía madrileña, y entonces se marcan unos cánones temáticos hechos por personas ajenas al cante realmente, indicando qué temas y cuáles no son los apropiados, por lo que el cante queda dividido en un cante popular, que canta todo lo que quiere, y un cante comercial, que para subsistir tiene que doblegarse a la temática impuesta desde fuera. Pero los estudiosos del flamenco indican que el cante más puro era aquel que trataba de la miseria, de la marginalidad y del trabajo: una pureza que no era aquella de los certámenes y las fiestas de los *señoritos*, sino que estaba en, precisamente, aquellos cantaores nuevos que tocaban esos temas, no sólo renovando el género, sino retrotrayéndolo a una esencialidad perdida por la comercialidad y la digeribilidad de unas conciencias que no querían oír lo que realmente había en los campos y minas andaluzas y murcianas. Cantaores de La Puebla de Cazalla como José Menese:

Por eso, cuando Menese, ahí, en esos cantes que cantó la otra noche, sacó aquel tono y aquellos argumentos reivindicatorios y acusadores, en el fondo no hizo más que volver a la vieja tradición de los orígenes creadores de esos cantos de marginados, de “humillados y ofendidos”. Sólo cuando ese arte, con el tiempo, se profesionalizó por completo, abandonó su tono admonitorio y se hizo festero y desimplificado... Pero cuando Menese vuelve a la acusación, lo que hace en realidad es volver a su tradición más genuina...<sup>202</sup>

Cantaores que, en opinión de Ortiz Nuevo, devolvían con sus cantes y sus nuevas letras esa esencia perdida del flamenco contra ese otro flamenco temáticamente adulterado:

Se trata, pues, de un renacimiento de la conciencia perdida entre el ludismo y las borracheras, los compases exactos y la belleza estética; que aporta una palabra solidaria para los que se van, para los que siempre son vencidos, marginados o explotados, y que fueron abandonados por el cante nacido en sus soledades y en sus miserias.<sup>203</sup>

En cuanto a literatura, si hubo un momento o escuela literaria que echó mano de la estética de lo feo como herramienta recurrente, ésa fue la poesía social de la posguerra. Frente a la expresión de armonía, máxima placidez y confianza en el mundo tal y como está de los poetas garcilasistas (la mayoría partidarios de la victoria de Franco), los poetas sociales de la posguerra expresaban un mundo desangrado entre la guerra civil y la II Guerra Mundial, una sociedad derrotada y desesperada, «Nuestro terrible destino es ése: apuntaladores de ruinas», dijo el ya decano Dámaso Alonso sobre Blas de

<sup>202</sup> José María Moreno Galván: “Cantes de José Menese en la Galería Aele, de Madrid”; *Triunfo* Núm. 701 (3-VII-1976), pp. 55-56.

<sup>203</sup> J. L. Ortiz Nuevo: “El pensamiento político del flamenco”, *op. cit.*, p. 64.

Otero<sup>204</sup>. A la placidez del mundo y la bondad del Creador del garcilasismo y otras escuelas parecidas, los poetas sociales o desarraigados contraponían la maldad del ser humano y las injusticias sociales; a los desfiles de la victoria y los discursos altisonantes, los poetas describían el sentimiento de los represaliados, de los exiliados y los tullidos; a las cenas y banquetes de caridad de las clases altas, contraponían los huérfanos, los padres alcoholizados por la desesperación y las mujeres maltratadas; a los discursos piadosos sobre la moral, contraponían las prostitutas, los chulos y los hipócritas. Los poetas garcilasistas eran los poetas de la amnesia; los sociales lo eran del recuerdo y la memoria.

Como era natural, también en la forma de tratar cada asunto, se imponía un estilo diferente: si los garcilasistas y otros optaban por un cierto idealismo y una retórica arcaizante, los poetas sociales habrán de optar por un estilo realista y materialista, prescindiendo de algunas abstracciones que resultaban inútiles: el mensaje era que no estaba el tiempo para idealizaciones (pero sí para ideales):

... un materialismo absoluto, un materialismo sin esperanzas, ni tan sólo en los valores que ese mismo materialismo puede a veces aportar (...) cuando se impone a una sociedad una concepción llamémosla espiritualista de la vida y ésta no encuentra fundamentos reales, la verdad cotidiana, la realidad de cada día aparecerá como abocada a un absurdo cuya lógica consecuencia será la desesperación, la pérdida de fe en todos los valores.<sup>205</sup>

Pero también, ese recorrido por lo amagado en la sociedad, ese grito de desesperanza, albergaba a su vez otro grito, que era el de la esperanza, tal y como señala Dario Puccini: «Sin embargo, del mismo crisol de la angustia nace una nueva certeza, aunque en un primer momento sea tan vaga como una toma de conciencia del caos»<sup>206</sup>. De todos modos fue el papel que los poetas se autoimpusieron: el de denunciar una sociedad hipócrita que mantenía en las catacumbas a los desheredados de toda condición. No se podría expresar mejor que con las palabras del poeta Manuel Pacheco:

Para mí, la poesía social es aquella que levanta el muro de la rebeldía del hombre en la lucha de la Rosa y de la Llama; la que rompe el corazón de todos los arco iris y escupe a la belleza cuando su pupila es indiferente a las podridas cáscaras del hombre; la que tira la piedra de la verdad contra los escaparates del Carnaval-Religión, Carnaval-Patria, Carnaval-Moral, cuando estos principios se vuelven impuros y sirven para arropar al crimen y mantener tiranos. La poesía social es la que desnuda el alma como un libro de páginas en blanco y deja que la vida escriba sobre ella: TODAS SUS RESONANCIAS.<sup>207</sup>

Aunque sobre el papel de los poetas sociales comprendidos entre los últimos 40 y los años 70, de una manera más directa podría decirlo el poeta Juan de Loxa:

Queríamos ponerle los cascabeles al lobo represor, mostrando una forma de poesía con culo y puños, desmitificación de tabúes y la agresividad

<sup>204</sup> *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, 1952), pp. 370-371. *Apud* Puccini, p. 40.

<sup>205</sup> José María Castellet: "Notas sobre la literatura española contemporánea"; *apud* ídem.

<sup>206</sup> Puccini, *ídem*.

<sup>207</sup> En L. de Luis, p. 336.

necesaria como para levantarnos la falda de volantes y que se nos vieran los harapos del subdesarrollo.<sup>208</sup>

Respecto a la canción de autor, en esto como en otras tantas cosas, recogieron dichas consideraciones en sus expresiones y planteamientos: era fundamental para atacar un régimen que en sus informaciones a la población afirmaba que la economía estaba en alza y que se vivía mejor que nunca se había vivido, o que se vivía en un estado de seguridad total. Pero no era cierto, o al menos, no para todos, que eran aquellos que quedaban fuera de las estadísticas y de los estudios. Efectivamente, la canción de autor también utilizó la estética de lo feo:

Hombres y mujeres anónimos: obreros, pescadores y campesinos; mineros y leñadores; criaturas abandonadas y humanidades rotas en la esquina de los parados; pastores y mendigos; prostitutas y jornaleros; delincuentes forjados en los suburbios y borrachos tristes y callejeros... La pobreza, la miseria, el grito desgarrado del pueblo que sufre, de los sencillos, de los que claman pan y justicia, de los que con su presencia abofetean a la humanidad denunciando la crisis del verdadero amor.<sup>209</sup>

A lo largo de toda la producción del período que iría desde los años 60 hasta principios de los años 80, la canción de autor se pobló de diversos personajes marginales, entendiendo por marginales a aquellos colectivos o individuos ya no sólo que vivieran al margen de la sociedad, sino que eran ignorados por los poderes públicos por las razones que exponemos. Es todo un universo de los colectivos que el régimen esconde y rechaza: hay prostitutas (“La Jacinta” o “Samaritana” de Patxi Andión), gitanos (“Conversación de gitanos” de Lole y Manuel; “Pisoteados” de Aguaviva; el álbum *Persecución* de El Lebrijano, con letras de Félix Grande), parados (“El paro” de Luis Pastor, “La esquina de los paraos” de Gente del Pueblo), represaliados de hacía tiempo (“Romance de Chato el Esparraguero” de Manuel Gerena, “Romance de Juan García” y “S’abrieron las puertas” de José Menese), represaliados de aquellos días (“En cuatro cárceles” de Gente del Pueblo), homosexuales (“Tani” de Patxi Andión; “Canción del mariquita” de Carlos Cano y Antonio Mata sobre el poema de García Lorca<sup>210</sup>; “Cançó d’amor” de Lluís Llach<sup>211</sup>), emigrantes, inmigrantes y exiliados indistintamente (“Viva la gracia” y “El Salustiano” de Carlos Cano; “Se’n va content” de Lluís Llach, “Cançó del que es queda” de Raimon; “Cantigas da emigración” de Miro Casabella; o “Cantar de berce pro víspera de emigrar” de Benedicto), niños de los barrios pobres faltos de educación, trabajadores precoces y presa fácil de la delincuencia (“Los reyes magos” de Gente del Pueblo, “Se está cayendo el porvenir” de Elisa Serna, “Inquilinos de la sombra” de Patxi Andión, “Gure haurrak” de Urko), maleantes y vagos (“Malasangre” y “La aristocracia del

---

<sup>208</sup> “Pequeña historia de Poesía 70”, en Manuel Lombao y Miguel A. Sacaluga (Coords.), *Andalucía* (La Gaya Ciencia, Barcelona, 1977), p. 106; *apud* González Lucini (2004), p. 59.

<sup>209</sup> González Lucini (1989) III, p. 212.

<sup>210</sup> Esta canción permaneció, básicamente, inédita. Según pudimos saber por Juan de Loxa, por entonces la familia del poeta se negó a que esta canción fuera grabada en disco. Es posible escucharla en una actuación retransmitida por el programa “Poesía 70” gracias a que De Loxa cedió dichas grabaciones a Fernando González Lucini, quien las incluyó a modo de anexo en tres CDs que acompañan a su libro *Manifiesto Canción del Sur*.

<sup>211</sup> No es ésta exactamente una canción que pretenda tanto retratar la homosexualidad y sus problemas de rechazo social, como la declaración de la condición homosexual del propio Llach.

barrio" de Joan Manuel Serrat), y sin olvidar a todos los gremios de la clase obrera: mineros ("Dame tira", Nuberu), pescadores ("La mala pesca", Adolfo Celdrán), obreros industriales ("Camino del trabajo", La Bullonera), campesinos ("Manuel", Joan Manuel Serrat), jornaleros ("Toma tu tierra", Gente del Pueblo), etc., y todo aquello que cabría genéricamente en el concepto de *morralla* ("La morralla", Carlos Cano). En estas canciones, por lo general, no se busca juzgar la moralidad de tal o cual comportamiento en algún colectivo marginal; en cualquier caso, el juicio duro se eleva contra ese sistema político, social y económico que permite la desigualdad y, en vez de buscar las soluciones de raíz, sencillamente se limita a castigar para que la parte *buena* de la sociedad tenga un sueño sin sobresaltos. A parte, y en todos los casos, lo que se busca por lo general es una exposición tal que despierte la empatía por esos colectivos, o bien su identificación en ella: son canciones que representan lo común que pueden tener los colectivos entre sí, lo cual puede conseguirse representando el sufrimiento de esas gentes, sus circunstancias, pero también señalando a los culpables de una situación que, en último término le es ajena (¿o es que el migrante tiene la misma consideración que el turista?).

Otra de las características diferenciadoras de la cultura popular es su capacidad para reflejar intereses y valores de grupos diversos, fundamentalmente de los grupos no dominantes. La Canción de Autor se constituye, si nos centramos en este aspecto, en un claro movimiento de cultura popular, puesto que ha prestado su voz para recoger el dolor y la impotencia, las ilusiones y la esperanza de aquellos grupos oprimidos, marginados o distanciados del primer plano de la sociedad. La "morralla" de la sociedad a la que canta Carlos Cano con cariño y respeto.<sup>212</sup>

En ocasiones, estas canciones cobraban el aspecto de lo se ha dado en llamar *personajes tipo*, esto es: una canción nos cuenta la historia de un individuo concreto que, a su vez, representa a uno o varios colectivos a los que pertenece. Éste fue un recurso que también servía para satirizar sobre las clases superiores y mandatarios, pero tal vez fuera en esta dimensión de lo feo donde cobraban mayor efecto. "El Salustiano" de Carlos Cano es un gran ejemplo: los emigrantes se veían concretados como generalidad en la individualidad de un individuo concreto y su historia, un parado que emigra a Alemania y aprende algunas lecciones sobre las relaciones laborales. "Manuel", de Serrat, por su parte, condensaba en la trágica historia de un individuo a aquellos campesinos que aún vivían bajo un régimen semi-feudal en muchas partes de España. Y, finalmente, las canciones del primer Patxi Andión, como "La Jacinta", "Vagabundo" o "El Pipo", iban en esta línea de representar a colectivos marginales a través de determinadas individuales, ficticias o reales, en un estilo que recuerda bastante a Jacques Brel.

Hay una curiosidad en la canción de autor respecto a la estética de lo feo, aunque no fue exclusivo ni tan siquiera primicia en el amplio espectro de la canción popular internacional en todos sus géneros y estilos; y eso fue la reivindicación de los bandidos. Dice James C. Scott:

... Por ejemplo, a menudo, la clase en el poder considera ventajoso tratar a los guerrilleros o a los rebeldes como bandidos. Al negarles el estatus que buscan en el discurso público, las autoridades deciden asimilar los actos rebeldes a una categoría que minimiza su ataque político contra el

---

<sup>212</sup> Torrego Egido, p. 181.

estado. Esta estrategia encuentra su perfecta reproducción en las clases bajas, cuando los campesinos transforman en héroes míticos a ciertos bandidos que les quitan a los ricos para darles a los pobres y que administran un tipo de justicia muy básico, al estilo de Robin Hood. Algunas etiquetas se pueden aplicar sobre todo por hábito o por convención, pero no por ello dejan de ser parte de una estrategia retórica (...).<sup>213</sup>

Así pues, resulta curiosa la reivindicación de algunos bandoleros históricos que aparecen en la canción de autor: Lluís Llach canta al bandolero catalán Joan Serra, que aterrorizó la región del Bajo Ampurdán en el siglo XIX, mientras que Carlos Cano prefiere cantar las andanzas del famoso José María “El Tempranillo” (bandolero al que ni Fernando VII se atrevía a tocar), o Julia León y el Nuevo Mester de Juglaría cantando las hazañas del Robin Hood castellano Francisco Ríos González, alias “El Pernalet”; y de un modo más contemporáneo, el sevillano Benito Moreno relataba las hazañas de Eleuterio Sánchez, “El Lute”... En definitiva, tal vez no tanto un despertar del gusto romántico por los bandoleros y sus aventuras, sino como una forma de protesta, reivindicando unas figuras que desafiaron las leyes y a las autoridades de su tiempo. A fin de cuentas, como descubrirían la rumba catalana y el cine quinqué de finales de los 70, cuando un Estado es injusto y corrupto, se despierta una cierta simpatía por los delincuentes comunes, en un proceso inverso al rebajamiento de los opositores y guerrilleros a “meros” delincuentes por parte del poder.

Pero del mismo modo que sus hermanos mayores de la poesía social dejaban en sus desesperados poemas un hueco lo suficientemente grande para que entrara la esperanza, también los cantautores, en estos retratos de la desolación humana, dejaban el hueco necesario para ella:

Hemos visto cómo la Canción de Autor pone letra y música al dolor de unas gentes, pero el panorama no estaría completo si no reflejásemos aquí que también se habla de la alegría, de la esperanza, del agradecimiento, de las ilusiones de las clases populares. Ciertamente, es mayoría el espacio destinado al desengaño y al sufrimiento, incluso a la rebeldía, pues los tiempos y las circunstancias son difíciles, pero en las canciones no falta el lado positivo, la primavera que llega, las aspiraciones del pueblo.<sup>214</sup>

Contra el mundo positivo y alegre que la canción de consumo expresaba, donde el mayor dolor es la pérdida de un amor de juventud, o contra las coplas de pulcros gitanos y jornaleros, la canción de autor anunciaba la presencia del trasfondo, de lo oculto, en unos versos tales como el “Vengan a ver/ lo que no quieren ver” con que Luis Pastor hacía corear su canción “Vengan a ver (Vallecas 1975)”, quien pensaba sobre esto:

Y parece ser que considerando así la cuestión, sí se está en el buen camino por cuanto que el sistema, que con tanto entusiasmo apoya en los medios de comunicación bajo su control a determinados cantantes y músicos encargados de mostrar sin descanso una imagen deformada de la realidad, toma sus medidas contra nosotros, y no hablo ya sólo de nosotros considerados como grupos sino de todos aquellos que en Cataluña o en

---

<sup>213</sup> Scott, p. 243.

<sup>214</sup> Torrego Egido, pp. 183-184.



Galicia o en el País Vasco o en Andalucía –ahí está el caso suficientemente conocido por Manolo Gerena–, tratan de construir día a día una música y unas canciones más acordes con la imagen de la España real y de la España que todos esperamos ver realizada en un futuro próximo.<sup>215</sup>

Podríamos poner dos ejemplos en los que la estética de lo feo está más que patente en cuanto contraposición a un mundo que lo oculta por conveniencia. La primera es este retrato presentado por Carlos Cano acerca de la miseria: no es tanto una descripción de ella como unas impresiones poéticas sobre ella, que se apoyan en una música rabiosa que aporta a la letra lo que ésta calla:

Vengo de abajo, cansado de tanta cuesta.  
Vengo, no sé a dónde voy, huyendo de ella.  
*La miseria, la miseria*  
Tiene en su casa las uñas de la soberbia  
vive en un mundo cerrado del que se alimenta.  
*La miseria, la miseria*  
Es el lugar donde nací, donde no quiero yo morir  
Es un lugar muy especial para el amor y la moral.  
*La miseria, la miseria...*  
Vengo de abajo, de un valle podrido de yerba,  
donde no existe el futuro, sólo la miseria...<sup>216</sup>

El otro ejemplo, más descriptivo y encuadrándose en el estilo clásico de la poesía social, es esta “Canción a las seis de la mañana” de Adolfo Celdrán. Aquí, Celdrán nos presenta unas descripciones sobre unos personajes marginados encuadrados en el panorama que puede presentar cualquier ciudad a las seis de la madrugada: un panorama desolador en el que, sin embargo, se advierte la todavía débil luz de la esperanza, representada en el amanecer:

No duermas, hermano...  
En estas horas  
de madrugada  
despierta y vela  
como yo hago.  
Que durmiendo no logras  
andar ni un paso,  
y no andar, es perder  
un poco lo ya andado.  
Despierta la cabeza.  
Ten los sentidos claros.  
Agúzate el oído.  
Escucha entre lo blando.  
Por la calle camina  
el obrero al trabajo.  
Escucha como marcha  
callado y cabizbajo.

---

<sup>215</sup> En López Barrios (1976), p. 47.

<sup>216</sup> Carlos Cano: “La miseria”; *A duras penas*.

Escucha ese borracho  
que va cantando.  
No te creas sus risas,  
que está llorando.  
Oye a la prostituta  
volver de su trabajo.  
Se ha ganado su pan  
con el cuerpo sudado.  
Escucha el tintineo  
de monedas robadas.  
Robar no es un pecado  
si no se tiene nada.  
No duermas, hermano.  
El obrero parado  
duerme intranquilo,  
quizás durmiendo olvida  
que no ha comido.  
El empresario  
da muchas vueltas.  
Duerme, empresario, duerme  
con tu conciencia.  
Los carros, la basura  
se están llevando.  
Si se llevaran toda  
no habría carros.  
Dicen: "la noche sirve  
para el descanso".  
No se puede, mi amigo,  
descansar tanto.  
¡Qué larga que es la noche!  
¡Qué no vivir tan largo!  
¡Cuánta ilusión perdida  
viviendo este letargo!  
Mas la luz va volviendo,  
sabemos dónde vamos  
y a nadie se le ocurra  
llevarnos de la mano.  
No duermas, hermano.  
¡No duermas, hermano!  
¡Que la noche se muere  
y el día está llegando!<sup>217</sup>

Otro aspecto a tener en cuenta es la forma que esa expresión podía tomar para ser reflejo de dicha sociedad. La literatura anterior ya había dado algunas fórmulas, incluso algunas de ellas ya las hemos visto. Decía María Zambrano que «Sólo se justifica y vivifica la inteligencia cuando por sus palabras corre la sangre de una realidad verdadera»<sup>218</sup>, pero la cuestión es

---

<sup>217</sup> Adolfo Celdrán: "Canción a las seis de la mañana"; *Silencio*.

<sup>218</sup> María Zambrano, p. 132.

cómo hacer eficiente el mensaje cuando se trata de hacerlo llegar a un gran número de personas de variadas condiciones. Un ejemplo clásico es el de Antonio Machado, quien a través de Juan de Mairena aconsejaba esto:

Si dais en literatos –decía Juan de Mairena a sus alumnos–, quiero decir en pretensos mágicos prodigiosos de la expresión por medio de las palabras, no habéis de olvidar que lo verdaderamente taumatúrgico –*obrador* del portento– consiste en hacerse comprender por las mismas piedras de la calle. Que sea esta empresa la que tiene vuestra ambición, y no la contraria, también difícil aunque no tanto: la de no enturbiarle las ideas a quienes más claras las tenían. Os digo esto pensando que no habéis de apartaros por completo del culto supersticioso a la dificultad, que es propio de virtuosos de todas las artes.<sup>219</sup>

La claridad de exposición en el arte comprometido había cobrado prioridad frente a la técnica, aunque ésta al final no se acabara desdeñando. Pero, independientemente de la técnica que se emplee, una norma, entrevista ya aquí por Machado, es la que parece imponerse como la primera y más fundamental, en torno a la cual debe girar todo lo demás: la honestidad, la sinceridad...

... Para hacer sonar esa “palabra” en ese “tiempo” basta con reflejar la realidad que rodea al escritor con un criterio de autenticidad y de sinceridad. Y es auténtica toda obra que recoge verazmente algún aspecto del proceso histórico del cual es contemporánea: debe hundir sus raíces en la consciencia de una época, o bien hacerse eco del inconsciente colectivo de la misma (...)<sup>220</sup>

Más adelante nos ocuparemos de las dimensiones de la historicidad y de la popularidad; de momento nos quedamos con la autenticidad, la sinceridad y la honestidad en la disposición del artista como punto de arranque: a partir de ahí, cualquier técnica será válida, al menos desde el punto de vista moral. No obstante, si se pretende que el mensaje sea recogido por una colectividad que vive ajena a la información veraz y que no ha conseguido desarrollar el pensamiento crítico por falta de educación, habría que elegir, en principio, un medio que no fuera excesivamente complejo, que dejara el mensaje claro y sin demasiadas interferencias. Los escritores de los años 30 creían haber dado con la fórmula: una desnudez expositiva podía dejar más a la clara un mensaje medianamente social. Los intelectuales de entonces pensaron que la solución estaba en la desnudez de la palabra: ésta queda constituida tal cual es (realidad) y se acerca así a todos los hombres, produciéndose la ansiada unión entre el pueblo y los intelectuales<sup>221</sup>, especialmente en la poesía republicana de la guerra civil. Uno de aquellos poetas, que sirvió de enlace entre su generación y la de la posguerra, dejó sentenciado en parte el secreto: «La poesía limita al Norte con la “exquisitez” y al Sur con el prosaísmo. La cuestión está en lograr conciencia de en dónde se hallen situadas las fronteras»<sup>222</sup>.

En cierto sentido, para combatir o no caer en un idealismo ciego y absurdo, la solución parecía estar en hacer una literatura que fuera más

---

<sup>219</sup> A. Machado (2009) II, p. 139.

<sup>220</sup> Julio Rodríguez Puértolas: “Introducción”, p. 12.

<sup>221</sup> C. de Vicente Hernando, p. 29.

<sup>222</sup> Aleixandre, p. 657.

materialista que espiritual, lo cual sólo podía conseguirse dotando al poema de dos dimensiones básicas, como eran la objetividad y el realismo juntos, con lo cual el poema quedaba la mayor parte de las veces desprovisto de pretensiones artísticas, limitándose a su papel social; no obstante, después de un periodo así, los poetas no olvidaron que también eran, sobre todo, artistas, y sin querer perder esa ambición de retratar la sociedad de la manera más objetiva y realista posible, desarrollaron los poemas en su justa dimensión estética. En la poesía social hubo diversas formas de tratar de reflejar la realidad; según Leopoldo de Luis dependía de cómo cada uno dosificaba las dos condiciones básicas de la poesía social: denuncia y protesta. Así pues, según él, los había que constataban los hechos «dejando que casi sólo de la exposición se alce la disconformidad», mientras que otros adquirían tonos moralizantes; otro «desgarra su verso y no falta quien prefiere descender con ternura al salvamento de lo humilde»; y, finalmente, en cuanto al talante de cada cual, éste difería «modulando la indignación, la queja, el dolor, o bien orientando el poema, en todo caso realista, ya a una mayor subjetividad, ya a una franca expresión objetiva»<sup>223</sup>.

Lo que sí parece ser cierto es que, para poder adoptar el tono testimonial en la poesía social, ésta tenía que revestirse de una forma no tan lírica como narrativa, o descriptivo-narrativa, que parecía mucho más eficiente para poder exponer una denuncia de manera realista y objetiva:

... Nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo, porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos. Quien vibre con su tiempo, renuncie a crear.<sup>224</sup>

No se dejaba, por tanto, de apelar al sentimiento, pero, sin afán de ser una poesía racionalista, apelaba también a la razón y al juicio: se exponían unos hechos, bien en general o bien encarnados en un individuo, para que el lector elaborara su propio juicio al respecto. Algo que entronca directamente con la tradición del teatro épico de Bertolt Brecht, quien había propuesto para el teatro una técnica y una forma narrativa (épica) para así poder representar hechos de la manera más objetiva, para analizarlos científicamente, tratando de librar al teatro del exceso de psicologismo y sentimentalismo.

Para Vicente Aleixandre, la adopción de unas formas más narrativas era el modo más adecuado para «la expresión de la realidad humana y social en la que están sumidos los propios poetas, el acontecer de los hombres vivido día a día», con lo que la poesía podría volverse narración y su función contar cosas; de esa manera se adopta un lenguaje más próximo a la comunicación diaria. Consecuentemente, la poesía tendrá la máxima sencillez posible, entrando «en el torrente de la lírica las expresiones familiares que antes permanecían, por lo general, recluidas en las “tinieblas exteriores”»; el poeta descubre que en la poesía no hay jerarquías, no hay división en clases: «una aristocracia de cosas poéticas frente a una plebe de cosas antipoéticas»<sup>225</sup>. Por otro lado, junto a esto, la necesidad de rebajar el lenguaje poético, de arroparlo con elementos más coloquiales y adoptar un lenguaje más directo, para así poder llegar a la mayoría del pueblo (o, al menos, en condiciones más ideales). Ésa fue una de las tácticas que los poetas sociales tomaron, y que Gabriel Celaya define así:

---

<sup>223</sup> Leopoldo de Luis, pp. 183-184.

<sup>224</sup> José Hierro en *Ibíd.*, p. 209.

<sup>225</sup> Aleixandre, pp. 511-513.

Personalmente, yo estaba aún lleno de dudas. Había pasado por posiciones existencialistas (las de los poemas que firmé «Juan de Leceta»: «Avisos», «Tranquilamente hablando», «Las cosas como son»), y me parecía que apearse el lenguaje, hablar de lo que todo el mundo habla en la calle, y emplear, si era necesario, un sorpresivo lenguaje directo, prosaico, y conversacional podría salvar la poesía del aislamiento en que estaba quedando con su irse por las nubes y no tratar de lo que a todo el mundo realmente le preocupaba. Pero, naturalmente, era imposible hablar de lo que la gente decía en la calle, sin incidir en la política. Es decir, sin tomar partido y «comprometerse», como rezaba la fórmula de la época.<sup>226</sup>

Estas características que la poesía social adoptó: realismo, materialismo, objetividad, lenguaje directo y coloquial, les valió por parte de sus detractores la acusación de que hacían titulares de periódico en vez de poesía, pero lo cierto es que, dadas las circunstancias históricas y sociales, era la técnica que más podía adecuarse a sus objetivos: era una forma de contestar al academicismo y a la altisonancia verbal, no sólo de la poesía garcilasista, sino también de los medios de comunicación, y al lenguaje pretendidamente épico de estos últimos.

Respecto a la canción de autor, también recogió gran parte de estas características, con el añadido de la música, que en un principio se plantea con la misma sencillez que las letras. Josep Maria Espinàs describía así el estilo literario que los Setze Jutges habían adoptado: estilo que es extrapolable a algunas de las otras manifestaciones del género (recordemos que muchas de ellas emulaban al principio a la Nova Cançó): un lenguaje «discretamente poético», «vivo y coloquial» que se adecuaba al carácter actual de los temas a tratar, resultando un lenguaje que no pecaba en exceso ni de vulgaridad ni de academicismo; la razón de esto era tratar los temas que le eran familiares al público con un lenguaje que era el suyo. En cuanto a la música (obviando las incapacidades técnicas iniciales que reconoce), la sencillez es una decisión propia, por cuanto, en el contexto de la pretensión de los *Jutges* de realizar una labor más o menos social, había que escoger una herramienta «eficaz y adecuada», que no fuera obstáculo para la comprensión instantánea del mensaje: la función de la música era la de apoyar la letra y facilitar su memorización; en esos momentos, la canción era entendida como un «medio de difusión» de unos contenidos y una lengua, por lo que la experimentación había de ser dejada de lado<sup>227</sup>. Es probable que, al principio, los cantautores no le dieran tanta importancia a la forma de las letras como a su contenido, aunque más adelante las letras fueron adquiriendo mayor complejidad y belleza artística, como sostiene Aute:

Se trataba, pues, al principio, de conseguir una altura mínima en lo literario y ya, ahora, creo que se intenta hacer verdadera poesía. O sea que ya no basta con la referencia a problemas sociales y políticos muy cercanos a nosotros, sino que además buscamos una dignidad poética cada vez mayor para los textos.<sup>228</sup>

Pero, aun así, siempre estuvo presente esa pretensión de que el público tuviera la impresión de que el cantante le comprendía, de que estaba hablando

---

<sup>226</sup> Celaya, pp. 22-23.

<sup>227</sup> *Apud* González Lucini (1998), p. 78.

<sup>228</sup> En López Barrios (1976), p. 87.

en su idioma para poder entregarle mejor un mensaje que les incumbe profundamente. De una opinión parecida al respecto eran las hermanas León; Rosa León consideraba que el lenguaje a utilizar debía ser lo más asequible posible, de manera que llegara al mayor número de personas: «creo en primer lugar que el lenguaje debe ser asequible, comprensible para el mayor número de personas»; y, a la vez, buscaba una expresión que fuera lo más objetiva posible: «En lo político, pienso que debe buscarse sobre todo la eficacia, dentro de la realidad, sin confundir la realidad con nuestros deseos»<sup>229</sup>. Mientras que Julia León, con la misma pretensión de alcanzar al mayor número de público posible, lo que busca esencialmente es dar respuesta a situaciones concretas:

De manera que lo que yo pretendo es llegar a la mayor cantidad de público posible, hablando su mismo idioma, interesándome y reflejando en mis canciones sus problemas concretos y reales, pero no a nivel de tratamiento teórico-poético-intelectual-analítico-ideológico, sino en la inmediatez de una respuesta a situaciones concretas que trata de ser convincente por clara.<sup>230</sup>

Ahora, la claridad expositiva no era en absoluto fácil en un tiempo dominado por la censura de los textos, por lo que el mensaje corría el peligro de verse oscurecido por multitud de quiebros estilísticos. Quizás pueden entenderse unas pretensiones con un cierto intercambio de papeles: que la poesía social buscaba ser tan comunicativa y directa como la canción, y la canción tan artística como lo era este tipo de poesía, y podía haber un punto intermedio en el que se encontraran ambas, logrando ese equilibrio. Sin embargo, en ambos casos, burlar la censura y mantener la claridad del mensaje era complicado si no se quería caer en solipsismos en los que el único que entendiera el mensaje fuera el autor, cosa contra la que precisamente se luchaba. Hubo casos en los que los cantautores consiguieron encontrar el delicado equilibrio entre los recursos estilísticos y la claridad; una de las normas para conseguirlo, como se percibe en las canciones de Raimon, era la renuncia deliberada a ser ambiguo:

... Temática y lingüísticamente, Raimon ha alcanzado un techo que no puede superar. Se mueve limitado por la necesidad del lenguaje elíptico y por la necesidad de no adoptar un lenguaje lo suficientemente ambiguo como para ser confuso. Un poema puede ser ambiguo, una canción civil no.<sup>231</sup>

Raimon y Pi de la Serra aparecen como los exponentes más claros de una forma de cantar mensajes con la suficiente claridad y, a la vez, de hacerlo con una gran calidad poética y expresiva. Raimon era claridad y exposición directa, mientras que Pi de la Serra, sin dejar de ser directo también, pero por otros cauces expositivos, como la ironía y la broma, era sobre todo el juego de palabras y la intuición de lo que se deja a medio entender:

... Pi de la Serra es maestro del juego de palabras, y resulta la culminación del «metalenguaje»: la gente entiende no lo que dice, sino lo que quiere decir. Porque es, ni más ni menos, que lo que el público quiere oír y lo que «los otros» hubieran querido censurar si lo hubiesen

---

<sup>229</sup> *Ibíd.*, p. 78-79.

<sup>230</sup> *Ibíd.*, pp. 55-56.

<sup>231</sup> Vázquez Montalbán: «El silencio de Raimon»; *Triunfo* Núm. 408 (28-III-1970), pp. 30-32.

comprendido. (...) Es el trabajo sobre una base material y, como tal, produce unos resultados reales y susceptibles siempre contribuir, desde su óptica, a la transformación de la realidad y sin posibilidad de equívoco o de desviaciones lúdicas o místicas. Pi de la Serra utiliza los métodos científicos de análisis y trabajo.

Las canciones irónicas de Pi de la Serra como “Gràcies, Déu meu”, o las más serias como “Sé”, entran en estas clasificaciones, en donde el cantante no expone a las claras un mensaje, sino que deja entrever el verdadero sentido de lo que quiere expresar; así pues, a veces sus canciones eran como esos chistes que puede hacer un grupo de personas para reírse de otro grupo sin que éste se dé apenas cuenta. La virtud de Raimon, a su vez, estaba en la sencillez con que podía expresar conceptos y situaciones complejas, gracias a una gran capacidad de síntesis que traducía esto al lenguaje coloquial de la calle:

... Sus letras son extraordinaria síntesis absolutamente inteligibles de sensaciones, vivencias o ideas que muchos de los prohombres de nuestra cultura no consiguen expresar sin un abuso de subordinadas y sujetos casi elípticos que se pierden por la distancia kilométrica que los separa del verbo. La canción exige un esfuerzo de síntesis de este tipo.<sup>232</sup>

En conclusión, lo que Raimon y Quico Pi de la Serra hacían era entroncar con toda una cultura popular de oposición que entendía esas canciones, aunque a veces fueran un poco oscuras por necesidad, precisamente porque estaban construidas con los presupuestos culturales de esa cultura. Ésta fue, en esencia, la gran virtud de la canción de autor: el de equilibrar la claridad expositiva con una cierta complejidad poética. La canción, no obstante, no era estrictamente poesía, en el sentido de poesía para publicarse, por lo que, en gran medida, estaba libre de los requerimientos que usualmente se le pide a la obra poética y cuya falta fue causa de fustigamiento de los poetas sociales: en honor a la verdad, en el campo de la canción, la calidad poética no les era exigida al principio por nadie, ya que no había una real competencia en ese aspecto en el campo de la canción comercial; es decir, que fue una exigencia autoimpuesta por ellos mismos, movidos por un interés tanto artístico como social y por un gran respeto por el público (la exigencia de mayor calidad vendría después, por parte de la crítica especializada). En consecuencia, buscar una canción popular pero en su sentido verdadero: con calidad. Elisa Serna resumía lo que esta canción era:

... para mí la canción es algo directo, un producto que debe desarrollarse en un lenguaje casi coloquial. No digo que los textos no deban tener una determinada dimensión poética, sino que se debe tratar de evitar el caer en la intelectuada, en el gran rollo metafísico. (...) Pienso, para simplificarlo más aún, que la canción, como producto musical, es popular en su origen, y como tal debe ser sencilla y directa, poco sofisticada, como es el pueblo mismo.<sup>233</sup>

Aunque aquí Elisa Serna caía en un error en su consideración, que sin duda cambiaría, influida tal vez por una imagen algo idealizada; si bien podría comprenderse contraponer la sencillez de la canción del pueblo a la

---

<sup>232</sup> Antoni Batista: “Balance de la Nova Cançó”; *Triunfo* Núm. 672 (16-VIII-1975), pp. 25-27.

<sup>233</sup> En López Barrios (1976), p. 100.

sofisticación de la música culta, o incluso la sencillez popular a la pomposidad burguesa en las dimensiones sociales, tal vez Serna no cayera en la cuenta en ese momento de que el pueblo también puede gozar de una música sofisticada y que, a la vez, fuera popular.

El equilibrio entre claridad expositiva y calidad poética es algo que podría entroncar con lo que Fischer, adaptando un término matemático llamado la “solución elegante”, quiere explicar acerca de la resolución de estos problemas por los artistas, y que es un componente moral en la obra de arte. Según Ernst Fischer, los matemáticos, a pesar de haber obtenido un resultado correcto en una operación, pueden desecharlo porque se hubiera alcanzado con torpeza; de ahí que –siempre según él– los matemáticos hablen de fórmulas y resultados elegantes en cuanto no sólo son correctas, sino que además tienen perfección formal y son, de alguna manera, estéticamente agradables. Esta concepción también es aplicable al arte:

Lo mismo ocurre, en grado máximo, en el arte: la solución «elegante» de las dificultades formales es, en sí misma, una de las cualidades más importantes. La forma de una obra de arte es algo más que el vehículo más adecuado para su contenido: es la solución original, «elegante» de las dificultades originadas no sólo por el contenido, sino también por el placer puro que el artista experimenta al superarlas. La forma es siempre una forma de triunfo, porque es la solución de un problema. La cualidad estética se transforma así en cualidad moral. (...) <sup>234</sup>

Cada forma o técnica artística que se adopte para expresar una idea o un mensaje se puede concebir como la resolución al problema de cuál sería el método y la forma más adecuada de expresar esas ideas y mensajes. Los cantautores adoptaron algunas técnicas para hacerlo. En opinión de Espinàs, existen, al menos, tres esquemas diferentes de transmisión de las ideas en estas canciones.

En primer lugar, estaría la *exposición en positivo*, por el cual lo que se quiere expresar se hace a través de un lenguaje directo, sin excesivas figuras retóricas: se recurre a la descripción de la realidad desde la perspectiva del cantante, en un estilo descriptivo y realista, pero exento de juicios de valor o morales. Aquí cabrían lo que podríamos llamar la canción de autor estándar.

La *exposición en negativo*, por su parte, requiere un mayor esfuerzo creativo por parte del autor y, a su vez, exige un mayor esfuerzo de la imaginación por parte del oyente para interpretar su contenido y su mensaje oculto. Predomina la expresión indirecta y la distorsión del mensaje, pero no demasiado, de manera que el oyente se sienta cómplice de una broma grupal. Esta exposición es adecuada para criticar, precisamente, aquello que se afirma directamente: su intencionalidad queda patente en el oyente por las múltiples exageraciones con que se dota al objeto de la exposición o al aspecto de la realidad que ahí es representado. Tal y como hemos visto, ésa era la manera de hacer de Francesc Pi de la Serra; como ejemplo, su “Gràcies Déu meu”, una canción en la que se interpreta a un verdadero conformista:

He hagut d'abandonar el prat,  
la terra no donava res,  
així conec la ciutat,

---

<sup>234</sup> Fischer, pp. 232-233.



gràcies, Déu meu.  
 Tenia feina fins ahir,  
 ara tindrè temps i podré  
 per fi aprendre a llegir,  
 gràcies, Déu meu.  
 Tinc la dona a l'hospital,  
 solament s'ha trencat el coll,  
 però s'hauria pogut fer més mal  
 gràcies, Déu meu.  
 Tampoc té feina i fa ganxet,  
 m'està fent un jerséi de llana  
 i l'any que ve no tindre fred,  
 gràcies, Déu meu.  
 Tinc un fill que no té braços,  
 però li hi han posat dos de plàstic,  
 diuen que són molt eficaços,  
 gràcies, Déu meu.  
 M'han dit que a molts llocs hi ha guerra  
 i s'ho passen molt malament,  
 tenim sort que aquí hi hagi pau,  
 gràcies, Déu meu.  
 El món aniria millor  
 si tothom penses com jo;  
 sempre hi ha algú que està pitjor;  
 no tingueu tanta ambició  
 I sobre tot no oblideu  
 el gràcies, Déu meu.<sup>235</sup>

Y, finalmente, la *exposició del contenido mediante lenguaje multívoco*, es decir, una ficticia polivalencia de significados. Opina Espinàs que si el lenguaje es multívoco, la idea será clara; el planteamiento metafórico permite que el auditorio consiga fácilmente visualizar las realidades retratadas en ella. Por regla general, sigue el esquema de la exposición en positivo, pero lo adorna con metáforas, símiles y otras figuras retóricas compartidas, efectiva o potencialmente, por una colectividad: este modo requiere, en nuestra opinión, de una previa toma de contacto o el haber estado inserto en esa colectividad para poder realmente elegir aquellas imágenes o figuras que pudieran ser más impactantes y efectivas. La canción de autor solía tener ciertas figuras recurrentes, algunas donadas por la poesía social, como la noche, la oscuridad, el silencio, el amanecer, el camino..., figuras en torno a una labor colectiva que acabaron por ser tan familiares a su público que podía acertar de qué trataba una canción con sólo leer su título. Raimon, sin duda, fue el que elaboró el símil de la noche, que aparecerá a lo largo de muchas de sus canciones, y que fue inaugurado en su canción "Al vent" («tots plens de nit») y matizada en su canción "La nit": una canción cuyo sentido se intuía, pero que no podía ser acusada de nada en concreto; un símil que muchos otros adoptaron, como, por ejemplo, Adolfo Celdrán en muchas de sus primeras

---

<sup>235</sup> Pi de la Serra a l'*Olympia*.

canciones, como hemos visto en su “Canción a las seis de la mañana”, reproducida arriba.

Luis Torrego Egido, al explicar los esquemas propuestos por Josep Maria Espinàs, matiza este último asegurando que, además, para su mejor comprensión, el cantante puede apoyarse en elementos extra-líricos, tales como los gestos, el tono de voz, el acentuamiento de algunas palabras, etc., y que era un método especialmente efectivo en los temas relativos al sexo y a la política (probablemente también a la religión, añadimos)<sup>236</sup>. Pero no deja Torrego Egido de insistir en que, en cualquier caso, la exposición de la canción siempre (o la mayor parte de las veces) concede al oyente la libertad interpretativa sobre ella: es el destinatario el encargado de descubrir un mensaje y su sentido. Afirma además, siguiendo a la psicología cognitiva, que la canción echa mano de unos recursos o clarificadores semánticos que ayudan a apoyar la exposición de la canción. Algunos de ellos son la *explicitación*, consistente en clarificar un concepto mediante la delimitación de sus subconceptos: así, propone de ejemplo “Sobre la pau”, de Raimon, canción que va definiendo la paz a través de la negación de los elementos que no la constituyen. La *redundancia*, que consiste en la insistencia de una misma idea para contribuir a la consolidación informativa (“Quiero decir tu nombre, libertad” de Claudina y Alberto Gambino, o “Camiño longo” de Luis Emilio Batallán). La *ilustración analógica*, que tiene la particularidad respecto a las anteriores de que recurre a otros esquemas semánticos que son iguales o semejantes: es una estrategia que se mueve en el campo del lenguaje metafórico, en el que se echa mano de estructuras paralelas para reforzar la significación de un concepto (“Calle del Oso” de Ana Belén). La *ejemplificación*, que básicamente consiste en la enumeración de ejemplos que definirían el objeto de exposición (“Yo quiero ser”, de Las Madres del Cordero). Con la *simplificación* se evita la multivocidad de los conceptos para clarificar el mensaje (“Aleluya” de Aute). Y, finalmente, con la *evitación de interferencias* se pretende evitar la ambigüedad del texto: ésta suele emplearse en canciones del esquema exposición en positivo, en las que se opta por la descripción clara y sencilla de los hechos, objetos o individuos, como podrían ser aquellas que tratan de problemas sociales concretos (“Se va a caer el porvenir” de Elisa Serna)<sup>237</sup>.

Respecto a la música cabría también un estudio a parte que no estamos en disposición de ofrecer por completo<sup>238</sup>. Lo único que podemos añadir, es que nos parece cierto que también la música fue elegida en concordancia con el mensaje que se quisiera transmitir, o la forma de hacerlo, sin desechar, por supuesto, la ambición artística de muchos de ellos. Por ejemplo, los cantaores, andaluces en su mayoría y con alguna presencia gitana, consideraron que el flamenco, como música popular, de clase e incluso de etnia, podía servirles perfectamente como vehículo para su mensaje, mientras que otros

---

<sup>236</sup> Espinàs, pp. 69-74; *apud* Torrego Egido, pp. 96-101.

<sup>237</sup> Torrego Egido, pp. 113-118.

<sup>238</sup> Por desgracia, entre los estudiosos y críticos de la canción de autor, salvo Moncho Alpente en su labor de crítico musical, no abundan los músicos. El gran defecto externo del estudio de la canción de autor, compartido generalmente también con el estudio de otros géneros y estilos como el punk y el rock en general (y que aquí no quedará resuelto), ha sido la falta de estudiosos que, al menos, entendieran de solfeo y que podrían haber enriquecido el estudio con aportaciones sobre esta dimensión. Por lo que el estudio del género se ha visto limitado, básicamente, al análisis de las letras y a su impacto en la sociedad.

cantautores, en su afán de conectar con el pueblo, adoptan formas folkloristas. Hay otros casos de elección coyuntural de determinado estilo lo bastante claros, sobre todo en cuanto a la canción satírica o humorística, como es el del conjunto Desde Santurce a Bilbao Blues Band, que opta para sus canciones por una música desenfadada que recuerda a las viejas bandas de jazz y al cabaret; La Trinca, por su parte, poseía un ingente repertorio de estilos musicales, que iban desde el pop hasta la música de cabaret (y hasta auténticas amalgamas de estilos musicales); otros intérpretes no especializados en este estilo optaban para sus canciones sarcásticas melodías que denotaran una crítica contra lo establecido: por ejemplo, la zarzuela en algunos de los temas del disco *No hay derecho* de Aguaviva, o los estilos de la “canción española” cuando Víctor Manuel quiere atacar el chovinismo (“Soy de España”), o el chotis madrileño cuando quiere dotar de *chulería* su crítica contra FEDISA y otros intelectuales de tendencia conservadora. Aunque el gran ejemplo de un estilo coyuntural para una determinada canción es “Campanades a morts”: canción protesta revestida de réquiem. Para las canciones de protesta sería se solía recurrir a una desnudez musical casi total para reforzar su impacto directo y, a la vez, adquirir un tono de música popular. En cualquier caso, contra la impresión de homogeneidad en el género, lo cierto es que tanto el estilo musical como el estilo poético de cada intérprete, junto al timbre de voz, les confería individualidad y originalidad a cada uno.

También la canción de autor era defendida por sus intérpretes como comunicación directa y como diálogo con su audiencia, como veremos más abajo. Hubo un recurso que favoreció grandemente esta comunicación, y es lo que se denominó como *el grito*. Raimon fue el inventor de este recurso. Para entender bien lo que implica el grito, hay que comprender una cosa esencial: que la canción de autor no se forjó en los estudios de grabación, sino en los recitales, que solían ofrecerse con gran desnudez de medios (sobre todo por causas externas, como podían ser evitar pérdidas económicas por el alquiler de un equipo ante la repentina prohibición o, de manera más dramática, tener que salir corriendo del local): esto es, un cantante acompañado casi exclusivamente de una guitarra (acaso por otro guitarrista o algún otro instrumento relativamente ligero). Una desnudez material que forzó las capacidades de comunicación del intérprete con su público (tampoco existía demasiada separación entre éstos y el escenario, por lo que el intérprete aparecía como accesible la mayoría de las veces) y que, a su vez, acuciaba a los intérpretes a conseguir recursos que forzaran la expresividad de la canción y llenaran los espacios de silencio. De ahí, probablemente, nació el grito raimoniano, cuando este cantautor modulaba los volúmenes de su voz, acentuando las partes más importantes del mensaje para dejar clara una protesta, o bien bajando el tono hasta casi un susurro en las partes más intimistas (un buen ejemplo de estas técnicas estaría en sus canciones “Cançó de les mans”, “Cançó de la mare” y, sobre todo, “Diguem no”). Pero el grito raimoniano, nacido con sus primeras canciones, implicaba consideraciones más simbólicas: en primer lugar era, todo a la vez, el grito de rabia, rebeldía, impotencia y esperanza de una generación; era un desgarró que conmovía a quien compartía el mensaje o se veía reflejado en él; tenía la mezcla de la angustia existencial oteriana, la reflexión de Espriu y la furia social de Celaya. El *grito* raimoniano quedaba investido, casi, con significaciones similares a las que tiene el *quejío* flamenco o el aullido en el blues. No era éste un quejido o

aullido individual: eran todas las voces que se veían reflejadas en su canción lo que se aunaba en su grito. Y, aunque lo pareciera, no era un grito repentino, sino muy meditado, y que se presentaba con la apariencia de lo espontáneo y lo sorpresivo. Aquel grito, como dice aquí Manuel Sacristán, era muchas cosas, salvo capricho u ornamentación al uso:

... Es podria pensar que es tracta només d'una aparença de significació, causada pel fet que aquest crit, encara que mera expressió directa, és propi d'un públic molt nombrós, la unanimitat del qual induís a suposar un significat unificador que en realitat no existiria. Si fos així, el cant cridat de R no tindria cap particularitat semàntica important respecte al d'altres *urlatori*. Però és més persuasiva una altra comprensió, sobretot a la llum d'aquesta circumstància: que el crit de R no té mai tot sol la funció expressiva, ni menys la significativa: no és mai crit inarticulat, sinó paraula cridada. I la paraula senyala una part dels oïdors potencials. (...) Coherentement amb aquesta determinació dels participants en les seves cançons, el cant cridat de R pot ser moltes coses, de les quals no caldrà donar una classificació completa, com en les perceptives; segurament n'hi ha prou de recordar que el crit de R pot ser anunci, proclamació, fins i tot a vegades crida, pel que té de molt popular; però també lament, himne, psalmòdia; i d'altres coses. Importa més la impressió que, des de el punt de vista musical, el crit de R és el contrari d'una ornamentació, encara que superficialment i formalísticament ho sembli; la seva funció és contraposada a la de l'ornament musical: no consisteix pas a fer més esperat i satisfactori, més gratificador, un motiu o so de tancament, sinó a donar forma a la mateixa tensió, perquè ell mateix és alhora inesperat i musicalment resolutori. (...) <sup>239</sup>

Para Antonio Gómez, el grito de Raimon, cuya influencia rastrea en el primer Adolfo Celdrán, es «elemento de comunicación directa y de catarsis emocional»<sup>240</sup>; un grito, en definitiva, que era recogido empáticamente por su numeroso público: un grito en el que se veían reflejados.

La canción, por tanto, a veces se vestía con los elementos de la objetividad y el realismo para poder hacer una exposición lo más posiblemente neutral, en la significación científica de la palabra, aunque no renunciaba a su subjetividad, ya que, ante todo, estamos hablando de arte: de poesía y de música, ámbitos éstos en los que es imposible eliminar la subjetividad. Por otro lado, aunque las canciones se pudieran atener a la norma machadiana para la poesía social, en la que poesía y razón se complementan, en la que la razón sería la reflexión sobre la realidad y la poesía el sentimiento, la forma de expresarlo<sup>241</sup>, en realidad muy pocas veces obedeció la elaboración de las canciones a un proceso de análisis racional y científico de la realidad, aunque en muchas apreciamos referencias o ecos de Marx, Alhusser, Gramsci, Fischer, etc. Su proceso fue, al contrario, un proceso intuitivo, pero nacido del

<sup>239</sup> M. Sacristán: “‘Amb tots els bons que em trob en companya’ (Raimon, 1959-1973)”; introducción a Raimon (1974), p. 11-12.

<sup>240</sup> A. Gómez: “Adolfo Celdrán. Papeles encontrados en una carpeta (1977)”; *op. cit.*

<sup>241</sup> En Zambrano, p. 177. «... A mi juicio, conviene reparar en que la poesía emplea dos clases de imágenes, que se engendran en dos zonas diferentes del espíritu del poeta: imágenes que expresan conceptos y no pueden tener sino una significación lógica, e imágenes que expresan intuiciones, y su valor es preponderantemente emotivo. (...) La intención del poeta, que es preciso descubrir y señalar, las hace radicalmente distintas (...)»; A. Machado (1989): “Reflexiones sobre la lírica” (Apéndice B), p. 255.

contacto directo con la realidad, tal y como sostiene González Lucini sobre un momento de madurez hacia los años 70:

... Una madurez alcanzada por la canción en este momento no a través de un proceso racional-teórico o sesudamente reflexivo, sino de una forma intuitiva y experimental, nacida del contacto directo con la realidad. Una madurez que se concreta en el desarrollo de la síntesis persona-sociedad-libertad como realidades inseparables que se interrelacionan dinámicamente.<sup>242</sup>

## **Rechazo del elitismo**

*¿Un arte proletario? Para mí no hay problema. Todo arte verdadero será arte proletario. Quiero decir que todo artista trabaja siempre para la prole de Adán. Lo difícil sería crear un arte para señoritos, que no ha existido jamás.*

Antonio Machado

No obstante se requiere de algo fundamental para establecer un contacto directo y honesto con la realidad, y eso no puede llevarse a cabo si el cantautor o el poeta se consideran, aunque sea relativamente, superiores de algún modo a su público, es decir, al pueblo. El rechazo a cualquier forma de elitismo es otra de las condiciones fundamentales para conseguir el máximo compromiso en el arte. Relativizar o restar importancia al propio papel en la sociedad y el acercamiento dialógico son dos formas de conseguirlo. Esta característica o dimensión que tendría el arte comprometido, apenas merece la pena de ser demostrada en la canción de autor, ya que por sí sola queda patente: sería la de cierto rechazo al elitismo cultural.

En este aspecto, como en algunos otros, la característica podría ser redefinida más que defendida. En el campo en el que se mueve la canción de autor, la música popular en sentido amplio, la concepción de élite no existe exactamente, ya que su propio nombre (bastante prostituido como está) lo indica, en contraposición a la llamada música culta (en donde entrarían compositores que tomaron muchos elementos populares, como Manuel de Falla, Béla Bartók o George Enescu): es decir, que, ateniéndonos a los nombres, existe una música destinada a los espíritus selectos (o dicho de manera desromantizadora, para espíritus que podían pagarse una butaca en el Teatro Real, el de la Zarzuela o el Liceo), que surge de elevadas inspiraciones y tiene armonía; y existe otra música, chabacana, como de desecho, destinada a aquellos que no tienen el gusto tan refinado (o dicho de aquella manera, que no tenían dinero para pagarse ese gusto), pero que necesitan de una música que consumir: y ahí está la música popular de consumo, que en la mayor parte de los casos deviene en populachera. Afortunadamente, todas estas determinaciones eran ya bastante relativas, y pocos han sido los compositores de música culta que realmente consideraran que su arte estaba reservado para oídos exquisitos, y deseaban que su música llegara a todo el mundo: pero la culpa no era tanto de la educación o de una especie de tara congénita (como podían llegar a defender algunos), sino de posibilidades adquisitivas y de infraestructuras.

---

<sup>242</sup> Fernando González Lucini: “Nuestros más hermosos sueños a la luz de la palabra”, en Claudín [Coord.], p. 45.

Por otro lado, en cuanto a la música popular, y sobre todo la música popular juvenil, también estas determinaciones acabaron por ser relativas: el hecho de que una cosa sea popular no quiere decir que tenga que ser mala, chabacana o artísticamente indigna. A pesar de que hay creaciones muy dignas en los años 40 y 50 en todos sus géneros, de la copla al rock 'n' roll, es en los años 60 donde se produce la gran revolución cultural que dotará de dignidad a la música popular: Bob Dylan introduce la poesía en el rock en su "conversión", mientras que los Beatles introducen elementos orientales, electrónicos y sinfónicos a las canciones pop, al tiempo que entre ellos y los Beach Boys redefinen los discos de larga duración ya no como una colección de sencillos, sino como una obra de arte orgánica; los Who inventan el concepto de ópera-rock, mientras que Jimi Hendrix reinventa el blues y los Moody Blues demuestran que las piezas de rock y las clásicas pueden casar perfecta y armónicamente. Luego vendría el heavy metal de la reinterpretación de las viejas piezas de blues tradicional, el rock con raíces y, también, el reggae jamaicano, que sirve tanto para protestar contra la situación del Tercer Mundo y denunciar los regímenes racistas de África, como para difundir la palabra del rastafarismo; o el punk-rock, que se convierte en el grito de rabia del furor proletario. A día de hoy, todo el mundo reconoce estos avances y coinciden en que dignificaron la música popular, tanto con sus letras como con sus músicas; pero en su día costó que fueran aceptadas: era toda una profanación de la música clásica lo que hacían los Moody Blues o los Beatles.

Pero España era diferente: el embargo cultural afectaba de otra manera, ya no tanto en cuanto a la difusión de artistas extranjeros (también sujetos a las leyes y criterios de la censura), como a la innovación en el campo musical; a consecuencia de esto, la canción comercial repite una y otra vez las mismas fórmulas de probado éxito, hasta que éste se agota y hay que idear una nueva. Paradójicamente, la innovación y, con ella, la dignificación de la canción popular y del folklore, llegó a través de los cantautores. Hasta la aparición de la Nova Cançó, las canciones (con dignas excepciones) habían tenido los mismos esquemas musicales y habían hablado de los mismos temas, generalmente el amor como tópico: la Nova Cançó y todos los movimientos e individuos que llegaron detrás, introdujeron la poesía y la elaboración inteligente en el texto, a parte de abrir mucho más la temática; cosa, por otro lado, que sólo pudo ser posible al establecer una especie de circuito de difusión paralelo. La canción acabó por tener una cuasi-perfección en los textos que apenas era evitable establecer la paradoja de que pudieran estar dirigidos, en gran parte, a la clase obrera:

... Pablo potencia el texto, lo sirve con su voz y con su música, tratando de hacer llegar a un público masivo lo que hasta ahora se había considerado patrimonio indiscutible de una élite cultural.<sup>243</sup>

Para muestra está el hecho de que son los únicos intérpretes de canción que pueda considerarse juvenil que reciben reseñas y halagos de prominentes personas de la cultura (aunque no sea la oficial), como hemos visto en la introducción. Desde el principio, la canción de autor colabora con otras personalidades y en otros campos culturales; el mejor ejemplo son las portadas artísticas de disco hechas por ya célebres artistas plásticos: tal vez los Rolling Stones y la Velvet Underground pudieran contar con Andy Warhol

---

<sup>243</sup> Haro Ibars: "La canción de Pablo Guerrero, un anhelo de libertad"; *op. cit.*, p. 46

para diseñar sus portadas, pero Paco Ibáñez contó con el diseño de Salvador Dalí y Antonio Saura, Adolfo Celdrán con Juan Genovés y Arcadio Blasco; todo un Joan Miró hacía cuadros que servirían para portada de Raimon y Maria del Mar Bonet; Ovidi Montllor contaba con Antoni Tàpies, Pi de la Serra con Guinovart, o Elisa Serna con Alberto Corazón, etc<sup>244</sup>. Hay incluso quien es ya objeto de consideración por alta gente de la cultura, como Aranguren, quien comienza el primero a traducir al castellano las canciones de Raimon.

Hemos citado los casos de la pintura, la poesía y hasta el apoyo de los novelistas; pero también hubo buenas relaciones o extensiones a otros campos culturales. Por ejemplo, el teatro: muchos de los discos de Aguaviva eran espectáculos teatrales que se estrenaban antes o después, dirigidos por su fundador, José Antonio Muñoz Rivero; el caso de *Castañuela 70*, del grupo de teatro independiente Tábano, que contaba con la actuación musical de Las Madres del Cordero, era bien conocido. Es más que posible que grupos independientes y *a mateur* emplearan música y textos de cantautores.

Otro campo con el que la canción de autor tuvo sus relaciones fue con el cine: en la película de 1968, *La respuesta (M'enterro en els fonaments)*, de Josep Maria Forn, se emplearon de banda sonora casi exclusivamente canciones de Raimon, aunque no era la primera vez: cuatro de sus canciones ya habían sido usadas como banda sonora de *Los felices sesenta* de Jaime Camino, en 1963. En otras producciones de los años 70 era casi usual que apareciera, por lo menos, una canción de algún cantautor o grupo: por ejemplo, *Españolas en París*, de Roberto Bodegas (1971), finalizaba con el tema "Palabras para Julia" (J. A. Goytisolo) de Paco Ibáñez; o "Colorín colorado" de José Luis García Sánchez (1976), que contaba con las canciones de Víctor Manuel. Un caso particular es el de Gonzalo García Pelayo, quien para su primera película, *Manuela* (1975), utilizó una banda sonora exclusivamente formada por canciones de artistas que habían grabado en Gong (Hilario Camacho, Triana, Lole y Manuel...). Otros cineastas realizaron documentales sobre los distintos fenómenos de la canción, como Francesc Bellmunt, que también registró el gran festival de rock progresivo: el Canet Rock. Pero también hay casos en los que los propios cantautores componen expresamente la música para una película, como Luis Eduardo Aute (también cineasta) en *¡Arriba Hazaña!* (José María Gutiérrez Santos, 1978), Jorge Krahe para *El love feroz* (José Luis García Sánchez, 1975) o Vainica Doble para *Furtivos* (José Luis Borau, 1975). Diferente es la aportación de Ovidi Montllor, actor profesional y protagonista de películas como *Furtivos* o *Furia española* de Francesc Betriu (1975); y, sin entrar en las películas de gusto adolescente protagonizadas por Serrat, algunas apariciones interesantes en películas como *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), en donde, además del trabajo profesional de Montllor, aparecían Joan Manuel Serrat, Guillermina Motta y otras reconocibles figuras de la *cançó* y de la cultura catalana no cинematogràfica.

Es decir, que los cantautores, a diferencia de los otros cantantes de masa, no estaban marginados de la vida cultural, aunque, claro, hay que matizar: estaban marginados, tanto voluntaria como involuntariamente, de la cultura oficial y, dentro de ésta, de la subcultura de masas; pero respecto a la

---

<sup>244</sup> Relación sacada de Torrego Egidio, pp. 39-40. En las páginas centrales de González Lucini (1998) se ofrece una muestra de algunas de esas portadas y carteles.

verdadera cultura, que era a la vez la no oficial y la más auténtica de España, habían sido reconocidos como parte de ella por sus propios artífices, especialmente por los poetas que habían visto difundida su obra de un modo tan rápido y eficaz. Y es aquí donde el rechazo al elitismo del arte comprometido toma su entidad propia y diferenciadora, cumpliendo un cometido que poetas como Juan de Loxa habían venido deseando:

... yo considero más enriquecedor leer poemas para la gente, darles personalmente mi poesía o la de otros, que no tenerla maniatada en libros que se mueren en el estante de cualquier librería o biblioteca. Me gusta mucho más que la gente oiga mi poesía, que la aprenda, que la diga aunque sea mal.<sup>245</sup>

Mediante las musicalizaciones de poemas, de una manera tosca al principio y, luego, de manera más sofisticada, los cantautores se decidieron a acercar una porción de cultura, de su cultura, al pueblo, liberando a la poesía del enclaustramiento del libro (y teniendo en cuenta que gran parte de la población, sin ser tanto las cifras aterradoras de la posguerra, carecía de tiempo y/ o dinero para acercarse a los libros), pero también, y en opinión de los poetas musicalizados, cobrando vida a través de la melodía.

La palabra “vida” no es en absoluto gratuita; la musicalización de los poemas y la creación de letras con alta calidad literaria, no sólo respondía a la divulgación de la poesía y la dignificación de la cultura popular, también era una dimensión importante de esto hacer de la cultura, de la poesía y de la canción, algo cotidiano en la vida del pueblo; algo que, en definición de Vicente Aleixandre, era hacer bajar la poesía de los cielos a la tierra:

El lírico actual canta la vida humana en cuanto historia, en cuanto limitada en el tiempo y en cuanto enfrentada con la finitud mortal. La vida cobra entonces todo su relieve, y en la urgencia y la consideración del transcurrir vital, la obra literaria misma aparece deprimida, también a su vez materia de fluencia, no exceptuada de la corriente de la temporalidad. ¡Qué lejos la deificación del arte! Sabíamos que la poesía no es una divinidad exenta: que solo sobrevive en cuanto sirve a los hombres. Como presentíamos que si alguien nos dijese preferir la poesía a la vida, volveríamos la cabeza con repugnancia.<sup>246</sup>

La “depresión del arte” que define Aleixandre era una revuelta contra el esteticismo puro y su concepción elitista: poner la poesía al alcance de todo el mundo era un rechazo absoluto del clásico (o no tan clásico) elitismo, además de consistir en centrarse en las dimensiones más pequeñas de la vida, incluido el ser humano, en vez de los grandes conceptos metafísicos y amorosos que la poética excluyente defiende.

Sin que esto constituya dejar de hacer cultura, cabría diferenciar dos tipos de musicalizaciones de poemas: por un lado estarían aquellos que servían a la protesta, al testimonio y a la reivindicación; aquí cabrían, por lo general, los poetas contemporáneos y los republicanos. Por el otro lado, estarían los clásicos, cuya función, además de poder servir a la visión crítica, era también la de instruir y convertir en popular la alta cultura. Naturalmente que es permutable: un poema de Miguel Hernández se podía difundir con

---

<sup>245</sup> Declaraciones a *Ajoblanco*, n. 49 (octubre 1979), p. 46; *apud* González Lucini (2004), p. 64.

<sup>246</sup> Aleixandre, *op. cit.*, p. 498.



pretensiones pedagógicas, mientras que otro de Luis de Góngora podía servir para realizar una protesta concreta. En cualquier caso, dependía siempre de la intencionalidad del adaptador, si quería un poema de combate o uno para difundir, o incluso para ambas cosas; en esos años, la dimensión combativa de la adaptación es la que más prima, mientras que la dimensión divulgativa irá adquiriendo mayor proporción conforme nos acercamos a los 80, aunque ambas dimensiones siempre estén ahí, se equilibren y confluyan de una manera natural. Pero ni siquiera en los 70 era todo poesía para la denuncia y la protesta: las musicalizaciones de Amancio Prada y Joan Manuel Serrat, sin desechar del todo el contenido crítico, tenían más de divulgación pedagógica que de denuncia; mientras que otros cantantes más conocidos por el contenido combativo de sus temas podían apearse un momento e interpretar algún poema de amor sin más pretensiones que ésta: desencajaría mucho los esquemas de algunos detractores (y de entusiastas radicales, por qué no decirlo) oír a Elisa Serna cantar “Maldita sea mi suerte”, que no es sólo un poema de amor sin más, sino que es un poema de Manuel Machado.

En la actualidad una serie de movimientos vuelven a plantearse la posibilidad de la transmisión oral de la poesía. De hecho, experiencias como la de la “nova cançó” en Cataluña demuestran que nunca se ha perdido esa absoluta confianza en la proyección de la poesía más allá de los límites del cenáculo. Buscan que el poema salga de su gueto, del libro de tirada reducida para un grupo de amigos, y regrese a la libertad de comunicación, a la recuperación de la fuerza de la palabra sobre la cacofonía de los “mass-media” [...]. Estos movimientos vuelven a reivindicar la musicalidad del poema, porque fue por la musicalidad por lo que la poesía tuvo antaño fortuna, por lo que adquirió la capacidad de influir públicamente en la vida colectiva.<sup>247</sup>

La difusión de la poesía no sólo servía para divulgarla entre las clases populares, es decir, de que estuviera al alcance de todo el mundo independientemente de su procedencia social, sino que también tenía un sentido retributivo: se puede decir, como hace Luis Torrego Egido, que con ello se cerraba un circuito que se había cerrado subrepticamente, y era el de devolver la poesía al pueblo, cuando, especialmente, mucha de esa poesía había sido concebida como destinada para el pueblo:

Por otra parte, el acercamiento de la juventud a la poesía hace posible un camino de ida y vuelta de esa misma poesía: surge del pueblo, se muestra o es utilizada como alta cultura o cultura magistral y luego, en la boca de los cantautores, vuelve al pueblo. Es lo que ocurre con muchas canciones en las que Paco Ibáñez canta al Arcipreste de Hita, a Góngora, a García Lorca,...<sup>248</sup>

En ese sentido, no podemos evitar traer a colación esta genial cita de Antonio Machado:

Aquel que nunca contribuyó a crear la cultura la concibe como mercancía, y su difusión entre muchos no es rentable: para ellos la

---

<sup>247</sup> *Fuentes orales y educación* (Pirene, Barcelona, 1990), pp. 80-81; *apud* Torrego Egido, p. 84.

<sup>248</sup> Torrego Egido, p. 167.

difusión de la cultura es un despilfarro lamentable de ésta. Suelen ser los antimarxistas.<sup>249</sup>

«... difundir y defender la cultura es lo mismo: aumentar en el mundo el humano tesoro de conciencia vigilante despertando al dormido»<sup>250</sup>, opinaba Machado, y realmente es lo que consiguieron los cantautores con la divulgación de, entre otros, su poesía, y con la elaboración poética de sus propias letras: aumentar considerablemente (aunque el resultado quizás distase años-luz del que se deseaba) la cultura popular, es decir, la del pueblo, y dignificarla. No duda cabe de que a raíz de la musicalización de los poemas de Machado por Joan Manuel Serrat, cualquier persona, por medianamente iletrada o incluso analfabeta que sea, es capaz de citar y reconocer la poesía de Antonio Machado, incluso aquellas que no fueron incluidas en el disco. Y es que ya lo había dejado sentenciado Antonio Gramsci:

... cuando haya una identidad de clase entre el pueblo, los escritores y los artistas, cuando el sentimiento popular sea vivido como propio por los artistas habrá una literatura popular artística.<sup>251</sup>

Aparte de la difusión de los poetas en todas las lenguas y dialectos del Estado español, los cantautores, especialmente aquellos que eran representativos de sus regiones y/ o cantaban en su lengua materna no castellana, también contribuyeron a dignificar sus representativas culturas y lenguas, pero de distintos modos. Decía Ermengol Passola, uno de los promotores de la Nova Cançó:

Si ocho años atrás el indispensable grupo de ciudadanos preocupados se hubiese planteado el problema de hallar un medio de defensa del idioma, quién sabe si se habría atrevido a formularlo con estas exigencias: que fuese un medio, nuevo, joven, atractivo. Un medio hablado. Un medio popular y a la vez prestigioso. Pues bien, ¿no habría sido pedir demasiado? Entonces, hace ocho años [...], el retorno del catalán a la calle era una necesidad sentida por todas las conciencias responsables, pero nadie daba con el nuevo camino. Por ello es tan justo subrayar ahora el carácter y el valor de la acción de “Els Setze Jutges”, que supieron crear un movimiento que necesitábamos.<sup>252</sup>

Ésta fue una de las cosas importantes que Els Setze Jutges y toda la Nova Cançó que surgió a su tenor consiguió: normalizar el uso público y cotidiano del catalán, hacerlo salir del ámbito doméstico y reconstituirlo en vía de comunicación pública y, además, popular, tratando de quitarle el estigma de burgués con el que, cínicamente, el conservadurismo centralista lo tildaba; pero, además de eso, y no menos importante, fue que, tras su difusión a todas las partes de España, el catalán comenzó a obtener respeto y reconocimiento por gente ajena a él, aunque cuando se radiara el sencillo de Serrat, “Cançó de matinada”, primera canción en catalán que consiguió ser número uno en ventas a nivel estatal, hubiera furiosas llamadas de personas indignadísimas por haber oído cantar en catalán en la radio española. El ejemplo de Setze Jutges y la Nova Cançó fue tomada por cantantes de otras lenguas: la canción en vasco partió de unos presupuestos parecidos, mientras que la expresión de

---

<sup>249</sup> A. Machado (1983), p. 91.

<sup>250</sup> *Ibíd.*, p. 92.

<sup>251</sup> Antonio Gramsci (1999) II, Cuaderno 3 (XX), p. 63.

<sup>252</sup> J. M. Espinàs, *Pi de la Serra*, pp. 18-19; *apud* Torrego Egido, p. 36, N16.

otras lenguas venía a mezclarse con otras consideraciones. Si en Cataluña, Francesc Pi de la Serra, Raimon y Serrat trataban de desaburguesar el catalán y volverlo popular y cotidiano, o Ez Dok Amairu intentaban que el euskera saliera del entorno de la aldea y el caserío, y se instalara en la vida pública de la ciudad, el proceso de lenguas como el gallego y dialectos o lenguas no reconocidas, como podían ser el valenciano y el asturiano, fue casi al contrario: de dotarle de dignidad cultural. El catalán y el euskera, con todos los desprecios que pudieran sufrir, tenían la ventaja de estar relativamente protegidos y apoyados por una cierta burguesía local y/ o un clero más o menos regionalista (que no por ello no tradicionalista o conservador), pero estas otras culturas carecían totalmente de esos apoyos. Si bien esto les libró de muchos de los problemas que tuvieron algunos intérpretes catalanes con sus producciones a ese respecto, lo principal es que tuvieron el problema de carecer de infraestructuras donde poder desarrollar su actividad, al menos al principio: de ahí la emigración de Raimon a Barcelona o de Víctor Manuel a Madrid. Pero, por otro lado, una de las ventajas que tenían era que la lucha lingüística, cultural y de clase confluían a la vez de una forma natural, de la misma forma que la expresión en los dialectos del castellano (canario, andaluz, extremeño, etc.). Como había dicho Raimon, la reivindicación era por un todo: la lengua perseguida, la derrota histórica de las capas populares y la resignación a la subalternidad de esas gentes<sup>253</sup>. Estas lenguas y dialectos eran los lenguajes de los derrotados.

Hay bellos ejemplos en canciones, que más que dirigirse a una reivindicación de la soberanía de forma más o menos abstracta, se dirigen a aspectos más cotidianos. El “Tio Canya”<sup>254</sup>, del conjunto valenciano Al Tall, narra la historia de una de esas personas mayores de pueblo que sólo tenía por lengua el valenciano y tenía que pelarse con la administración porque no entendía ni sabía «expresar-se en llengua de forasters», y en esta canción, la expresión que aparece en la canción, «llengua del poble», adquiere varias significaciones<sup>255</sup>. Otros, en el caso gallego, como Fuxan os Ventos, trataban en el tema “O lelo” las tribulaciones de los escolares de los pueblos de Galicia que eran suspendidos o violentamente reprendidos por emplear expresiones en su lengua natal:

... Dí que vostede, chamase: abuelo,  
miña nai: madre, e o chan: el suelo  
Tamén zorrega capós a eito,  
se dís que é mouro en ves de negro. ...<sup>256</sup>

Y, total, acaba por declarar el desdichado *rapaz*: «Pra endurecere as maus no leiro/ ainda non compre iste maestro». A veces fueron más eficaces estas canciones que hablaban de situaciones cotidianas, en las que la lengua

---

<sup>253</sup> Raimon (1983), pp. 207-208.

<sup>254</sup> *Deixeu que rode la roda*.

<sup>255</sup> Sobre el valenciano cabría señalar la existencia de un valencianismo de derechas, que tendía y tiende a reaccionar más contra su inclusión como dialecto en la lengua catalana que contra la sumisión al centralismo español; pero, dadas las diferencias ideológicas (violentas, en el caso de la ultraderecha conocida como blavera, por el azul de la bandera valenciana), nunca apoyaron a los cantautores y conjuntos valencianos, ni éstos, como es natural, pidieron su ayuda.

<sup>256</sup> *Fuxan os Ventos*.

natal chocaba con el obstáculo de la incompreensión o el desprecio, que los grandes himnos regionalistas, nacionalistas o soberanistas<sup>257</sup>.

El caso del asturiano es más particular si cabe: tratándose de un habla al que no se le reconoce el estatuto de lengua y, por tanto, careciendo en absoluto de apoyos poderosos, le era más difícil trascender el ámbito rural, aunque en los años 70 hay una fuerte reivindicación de la lengua de una manera parecida a como la hubo en otras regiones, sobre todo a través de las *Camaretás* que surgieron alrededor de la cuenca minera, por lo que el carácter cultural del movimiento estaba bien unido al carácter proletario de poetas como Manuel Asur y cantantes como el dúo Nuberu. Hasta entonces, la cultura y la lengua asturiana estuvo representada en las canciones de tinte costumbrista y rural de Víctor Manuel<sup>258</sup>, algunas de ellas cantadas en la *llingua* o en algún dialecto suyo; más tarde aparecerían otros cantautores que adoptaban como modo de expresión la lengua asturiana, como Manolín Fernández, Julio Ramos o Jerónimo Granda. Pero era en las *Camaretás* donde la reivindicación cultural se unía a la reivindicación de la cultura de clase y de la lengua de los mineros. Jesús “Chus” Pedro explica en lo que consistían esos círculos político-culturales:

Era un círculo de cantantes asturianos que cantando trataban la problemática de Asturias desde distintas versiones. Idea que reconvertimos en algo más amplio, con distintas corrientes artísticas. Camaretá significa en bable grupo de gente, y trabajábamos por la cultura asturiana (...). Se hicieron muchas cosas, desde actividades culturales de diversa índole, recitales de poesía y de canción, impresión de pegatinas, incluso se editaron libros. Aunque era un colectivo abierto, había una clara presencia de gente del PCE e independientes. Se rompió por problemas personales después de unos tres años de actividad, comenzó a haber una competitividad profesional entre cantantes, problemas económicos por los royalties de libros, etc. Y un cansancio que era el cansancio general, la apatía.<sup>259</sup>

De esta manera, también la canción sirvió para divulgar la creación de estos poetas que, de otro modo, hubieran quedado desconocidos incluso en sus regiones. Otro asunto sería cómo, en algún momento determinado, los cantantes representativos de sus regiones, culturas y lenguas tuvieron tremendos combates dialécticos entre ellos en torno a las concepciones nacionalistas e internacionalistas (algo que rompió muchos colectivos, como Setze Jutges, Voces Ceibes y Manifiesto Canción del Sur); pero sobre el escenario, esas diferencias desaparecían para un público, regional o interregional, que reconocía la dignidad y el derecho de esas culturas y lenguas. Pero volviendo a la canción de autor en general, si bien en algún momento pudo haber alguno o alguna que olvidara su papel y corriera el peligro de convertirse en un ídolo de las masas, no hubo en el mundo del

---

<sup>257</sup> Contrario a la creencia popular, no existen tantas canciones de temática nacionalista o regionalista en catalán como sí existen en los cantantes andaluces, vascos y canarios, por ejemplo.

<sup>258</sup> Sin embargo, no queremos decir con ello que el mundo social asturiano estuviera ausente en sus canciones: “El abuelo Vítor”, “María Coraje” o “La planta 14”, son canciones en las que esa realidad nada idílica y anti-romántica está presente; sencillamente, nos referimos a las formas populares de la música y la lengua autóctona. De hecho, la colaboración y apoyo de Víctor Manuel a los nuevos cantantes asturianos fue muy valiosa.

<sup>259</sup> En Claudín (1981), p. 238.

espectáculo nadie menos elitistas que los cantautores, aunque a veces hubieran podido sentirse tentados por un hipotético papel de líderes generacionales, políticos, sociales o ideológicos. La tónica, por lo general, era distanciarse un poco de ese papel:

Des de l'any 1963 he volgut viure del meu ofici, com qualsevol home que treballa té dret a viure del seu treball i a viure bé. Aquesta estirada i llarguíssima conjuntura, i el meu intent de fidelitat als oprimits i de lluita contra els qui oprimeixin, m'han posat fora de molts dels problemes que comporta l'activitat pública. (...) <sup>260</sup>

Palabras que decía Raimon, quien no era, evidentemente, un ídolo de adolescentes al uso (aunque fue tentado para ello, a lo cual se negó), pero sí un referente, un ejemplo. Los cantautores, al igual que muchos de los poetas, como decía el célebre poema de Celaya, no se sentían diferentes a su público: ellos se consideraban uno más entre todos, tanto entre los cantantes como entre la población en general, y no consideraban su trabajo como especial <sup>261</sup>. No eran los cantautores como esos cantantes-estrella ultra-promocionados y sobredimensionados que han existido de siempre, pero que entonces parecían tener implicaciones ideológicas:

El cantor que ha optado por esta especie de compromiso poético con la realidad del hombre y del pueblo se convierte (...) en un trabajador más que como diría Gabriel Celaya “trabaja con otros a España”. El oficio de cantor adquiere pues, en nuestro caso, una función social y cultural, y unas características que le son propias y que entran en radical oposición con la concepción del cantante *estrella* tan comúnmente promocionado desde la llamada canción consumo. <sup>262</sup>

No obstante, es cierto que el éxito comercial, que puede suceder al popular, puede ser un arma de doble filo. Para ser justos, la accesibilidad o inaccesibilidad de un artista para el público común viene determinado por su grado de éxito: todo el mundo comprenderá que una persona con un gran éxito de masas no puede fácilmente hacer cosas cotidianas como uno más. De todas maneras depende del artista el que eso afecte a su ego y al papel que como artista se ha autoimpuesto. Algunos de ellos, como Víctor Manuel, Ana Belén y Joan Manuel Serrat llegaron a tener un éxito de masas indudable, lo cual afectó en algún momento a su accesibilidad, o incluso a su producción (imposiciones de mercado). Para muchos críticos, como Moncho Alpuente, casos como el de Serrat, Patxi Andión o Víctor Manuel, constituían ejemplos de cantantes que se habían dejado absorber por la industria musical en detrimento de su público inicial <sup>263</sup>, aunque siempre se podía intentar volver a los orígenes. Serrat, por ejemplo, consiguió despertar y zafarse de la jaula de oro que le habían preparado con las promesas de Eurovisión y de lanzamiento internacional, y respondiendo con sus actos a un promotor, decidió permanecer como un cantante popular, aunque el éxito de masas ya le

---

<sup>260</sup> Raimon (1974), p. 22.

<sup>261</sup> En todas las declaraciones y entrevistas de todos los cantautores que hemos podido observar, jamás nos hemos encontrado con tal o cual que se atribuyera un determinado mérito, fuera social, poético o musical, salvo, tal vez, cuando se pretende restarles méritos; pero incluso en ese caso, todos ellos y ellas insisten en la idea en que no estaban solos ni eran únicos en lo que hacían.

<sup>262</sup> F. González Lucini, *op. cit.*, en Claudín [Coord.], p. 47.

<sup>263</sup> M. Alpuente: “Cantar en Castilla”; *Triunfo* Núm. 515 (12-VIII-1972), pp. 48-49.

acompañaba, pero que podía hacer cosas como dar conciertos gratuitos en los barrios populares de Barcelona.

Pero una concesión al éxito comercial no era el único peligro para la coherencia de los cantautores. Para muchos, aquella extraña invención que fue la *gauche divine* pudo suponer un tremendo riesgo en la coherencia de sus letras y actitudes. A día de hoy es complicado saber cómo apareció la *gauche divine* y ni en qué consistía, si es que consistía en algo programáticamente: por lo visto, fue el periodista Joan de Sagarra el que inventó el término, aunque fuera en tono de broma y, acto seguido, la fotógrafa Colita realizó una exposición, siguiendo aquella broma, con retratos de varios intelectuales y artistas, aunque muchos (sobre todo de entre los cantautores) se negaron a prestarse, ya que un concepto que conjugara “izquierdismo” y estilo frívolo de vida era una idea que les espantaba. No obstante, lo que parece que partió de una broma se hizo realidad; algunos cantautores como Serrat, Guillermina Motta y Enric Barbat pertenecen a dicho grupo: un colectivo que, al tiempo que pretendía hacer una crítica a la sociedad, mostraba un modo de vida basado en el lujo y los excesos; aunque no todo fue negativo, y se crearon grandes proyectos dentro del grupo, a nivel artístico, pero también a nivel social y político: a finales de los 60, algunos *gauche-divines*, como el director Pere Portabella, el arquitecto Oriol Bohigas o la escritora Montserrat Roig, plantearon la posibilidad de hacer algo contra el Proceso de Burgos; de ahí partió la idea de la *Tancada* en el monasterio de Montserrat, en donde 300 intelectuales se encerraron en protesta durante tres días, entre ellos cantautores como Raimon, Pi de la Serra, Serrat y Guillermina Motta (aunque las tensiones entre los dos primeros y los dos últimos se hicieron hasta patentes). Pero, aunque al final todo se tradujo en las acostumbradas multas y prohibiciones, sentó las bases de lo que sería la Asamblea de Catalunya<sup>264</sup>. No obstante, esta invención lo más que consiguió fue hacer las delicias de los detractores afines al régimen, que se cebaron sobre sus contradicciones e, incluso alguna desertora, como Montserrat Roig, se acabará refiriendo amargamente a ellos como “las piltrafas”, dejando entrever que, para muchos, las posturas izquierdistas o revolucionarias no eran más que postureos más o menos *de moda*, y que lo único que les interesaba era la diversión:

Más tarde sería ejecutado Puig Antich, y en 1975 se fusilaría a cinco personas. Las piltrafas no tuvieron, esta vez, la feliz idea de encerrarse en un monasterio para salvar unas vidas. Las piltrafas estaban cansadas y habían aprendido a cerrar los ojos: en 1973 y en 1975 las nuevas muertes serían presa segura para el cuervo de la impotencia. Nos tomaríamos tres vasos de whisky, dos valiums e intentaríamos hacer literatura con ello.<sup>265</sup>

Pero ya entonces hubo cantautores que despreciaban esta visión de la política y de la vida que se había desarrollado en Barcelona, pero que también tenía ramificaciones en Madrid y otros sitios. El problema fue, como decimos, que el invento hizo el juego de la prensa detractora, y si Joan Manuel Serrat pertenecía a la *gauche divine*, por extensión, todo cantautor pertenecía a ella, a pesar del desprecio manifiesto por ese movimiento por parte de muchos otros, como Raimon, Pi de la Serra o Manuel Gerena, quien dice ir a cantar a las universidades «de la mano de los más pobres, y no de los más “progres”

---

<sup>264</sup> Mangini, pp. 215-216.

<sup>265</sup> *La Calle*, 92 (diciembre, 1979), p. 51; *apud* Mangini, pp. 240-241.

(...) que nada tiene que ver con esa “gauche divine” con la que yo me llevo fatal...»:

La verdad o el oportunismo de ciertas letras «políticas» se descubre, cuando hay dudas, por la vida de quien las canta. Si te pones a dar voces hablando del pueblo y luego tu vida es la mar de burguesa, si ganas mucho dinero, si andas entre gente que no tiene nada que ver con lo que cantas, estamos ante un ejemplo de oportunismo demagógico y hasta canalla. Canalla porque no se puede jugar con la ideología de los hombres. Para mí, la ideología de un hombre tiene mucha importancia. No a nivel de izquierda o derecha, sino por lo que supone de dignidad, de tener un pensamiento, y no ser una veleta movida por las conveniencias. El que un hombre actúe de acuerdo con lo que piensa es mucho más importante que el ponerse a decir cosas magníficas que no comulgan con los actos.<sup>266</sup>

Por suerte, la aventura de la *gauche divine* tuvo un impacto bastante corto, pero lo suficientemente notable como para poner en entredicho la honestidad de muchos artistas que figuraron en ella por la razón que fuera y, lo que es peor, la de sus compañeros<sup>267</sup>.

Los cantautores, como los poetas, no eran los meros testigos que observaran y hablaran de los acontecimientos de su país desde un lugar privilegiado y a salvo; eran los ciudadanos de ese país, y lo que afectaba a su público, también les afectaba a ellos. Compartían los destinos de su pueblo, podríamos decir a la manera de Miguel Hernández (aunque, y ellos lo reconocen, su condición de artistas conocidos les evitara los maltratos y las torturas). Raimon lo pensaba así, que él no era mejor ni más especial que los estudiantes o los obreros que venían a oírle cantar: «También tengo la suerte de no haberme convertido en un mito, lo que me impediría establecer una comunicación normal, sincera y profunda con los demás»<sup>268</sup>; o, como decía Gerena: «Yo canto críticamente cosas de mi momento, pero no soy ningún mito»<sup>269</sup>. Pero para ello, lo fundamental era que hubiera comunicación, como lo defendía Vicente Aleixandre. Dejando de lado consideraciones esteticistas, podría medirse la calidad de una canción como Aleixandre medía la efectividad de una poesía, con unas normas diferentes: «La Poesía no es cuestión de fealdad o hermosura, sino de mudez o comunicación»<sup>270</sup>. Pero, a veces, más que comunicación, lo que se establecía era un verdadero diálogo, tal y como lo define Paulo Freire<sup>271</sup>:

... el diálogo es una exigencia existencial. Y siendo el encuentro que solidariza la reflexión y la acción de sus sujetos encauzados hacia el mundo que debe ser transformado y humanizado, no puede reducirse a un

---

<sup>266</sup> José Monleón: “Otra vez, Gerena”; *Triunfo* Núm. 616 (20-VII-1974), pp. 44-45.

<sup>267</sup> Manuel Vázquez Montalbán hizo un acertado análisis sobre lo que supuso este extraño movimiento o grupúsculo, comenzando por el título: “¡La ‘gauche divine’! – Un informe subnormal sobre un fantasma cultural”, en *Triunfo*, Núm. 452 (30-I-1971), pp. 21-25. Para una visión tal vez más aséptica y proporcionada por los implicados, puede verse el capítulo “1970-1972: Cabaret d’esquerres” de la serie documental de Àngel Casas *Totes aquelles cançons de la cançó* (precisamente, “Cabaret d’esquerres” es una canción de Enric Barbat, cantautor que perteneció a este movimiento).

<sup>268</sup> J. Batlló: “Raimon, al vent del mon” *op. cit.*, p. 33.

<sup>269</sup> J. Monleón, *op. cit.*

<sup>270</sup> Aleixandre, p. 663.

<sup>271</sup> Para estas líneas, Freire, pp. 105-109.

mero acto de depositar ideas de un sujeto en el otro, ni convertirse tampoco en un simple cambio de ideas consumadas por sus permutantes.

En el diálogo, sostiene este autor, dos individuos pronuncian el mundo. Es un «acto creador»; en él, ninguno de los implicados busca *conquistar* al otro con argumentos, sino la conquista del mundo para la liberación de los hombres. Pero Freire no entiende por diálogo sólo el acto lingüístico de dialogar, sino que sería cualquier acto en el que haya un compromiso consciente y sincero de unos a otros: «Dondequiera que exista un hombre oprimido, el acto de amor radica en comprometerse con su causa. La causa de su liberación. Este compromiso, por su carácter amoroso, es dialógico». Esos actos dialógicos han de estar guiados por el amor, pero no por el sentimentalismo ingenuo y menos aún por la manipulación de los individuos, sino que, si en efecto es un acto de amor, ha de generar otros actos de libertad. Para que exista el diálogo tiene que haber verdadero amor por el mundo, la vida y las personas. También requiere humildad: «La pronunciación del mundo, con el cual los hombres lo recrean permanentemente, no puede ser un acto arrogante»; si uno de los extremos del diálogo, entendido así como encuentro de las personas, perdiera esta condición de humildad, se vería roto casi al instante. Hay aspectos de tintes clasistas, elitistas o arrogantes que imposibilitan el diálogo:

¿Cómo puedo dialogar, si alieno la ignorancia, esto es, si la veo siempre en el otro, nunca en mí?

¿Cómo puedo dialogar, si me admito como un hombre diferente, virtuoso por herencia, frente a los otros, meros objetos en quienes no reconozco otros “yo”?

¿Cómo puedo dialogar, si me siento participante de un “ghetto” de hombres puros, dueños de la verdad y del saber, para quien todos los que están fuera son “esa gente” o son “nativos inferiores”?

¿Cómo puedo dialogar, si parto de que la pronunciación del mundo es tarea de hombres selectos y que las presencias de las masas en la historia es síntoma de su deterioro, el cual debo evitar?

¿Cómo puedo dialogar, si me cierro a la contribución de los otros, la cual jamás reconozco y hasta me siento ofendido con ella?

¿Cómo puedo dialogar, si temo la superación y si, sólo en pensar en ella, sufro y desfallezco?

La auto-suficiencia es incompatible con el diálogo. Los hombres que carecen de humildad o aquellos que la pierden, no pueden aproximarse al pueblo. No pueden ser sus compañeros de pronunciación del mundo. Si alguien no es capaz de sentirse y saberse tan hombre como los otros, significa que le falta mucho que caminar, para llegar al lugar de encuentro con ellos.

En el lugar de encuentro que es el diálogo, no hay ni sabios ni ignorantes: sólo hay gente que busca saber más. También es importante la fe en la gente para que lo haya: «fe en su poder de hacer y recrear», fe en la vocación humana de ser más de lo que se es, de aumentar sus capacidades positivas: un derecho humano y no el privilegio de algunos elegidos, dice el pedagogo. Sin embargo, no es tanto una fe ciega como crítica:

La fe en los hombres es un dato a priori del diálogo. Por ello, existe aun antes de que éste se instaure. El hombre dialógico tiene fe en los hombres



antes de encontrarse frente a frente con ellos. Ésta, sin embargo, no es una fe ingenua. El hombre dialógico que es crítico sabe que el poder de hacer, de crear, de transformar, es un poder de los hombres y sabe también que ellos pueden, enajenados en una situación concreta tener ese poder disminuido. Esta posibilidad, sin embargo, en vez de matar en el hombre dialógico su fe en los hombres se presenta ante él, por el contrario, como un desafío al cual debe responder. Está convencido de que este poder de hacer y transformar, si bien negado en ciertas situaciones concretas, puede renacer. Puede constituirse. No gratuitamente, sino mediante la lucha por su liberación. Con la instauración del trabajo libre y no esclavo, trabajo que otorgue la alegría de vivir.

Pensamos que gran parte de estas condiciones por las que se establece un acto dialógico libre y equitativo las poseía la canción de autor: ésta siempre estuvo dispuesta a comprometerse con las personas más desfavorecidas de la sociedad: «Mi objetivo ha sido estar con los oprimidos frente a los opresores»<sup>272</sup>, decía Raimon insistentemente; aunque, en especial al principio, pudiera haber algún que otro desencuentro con la realidad, hubo ciertamente una inmensa fe en el público y en el pueblo en particular, sobre todo en su inteligencia para captar figuras complejas, si bien a veces pudo caerse en un cierto paternalismo que, tal vez, hasta resultara necesario, por una razón fundamental: nadie más se había ocupado realmente de ellos en las canciones. Por ejemplo, Víctor Claudín opinaba que “Un home”, retrato de un parado solitario de 40 años, de Benedicto, tal vez pecara de un cierto paternalismo que, no obstante, no era tan perjudicial como pudiera parecer: «*Un home*, un tema un poco paternalista, pero que de alguna manera reflejaba lo que pensaban aquellos que no podían hablar»<sup>273</sup>

La comunicación que establecían con el público/ pueblo se veía reforzada no sólo porque hablaban su lenguaje y hablaban de cosas que les importaban, a grandes niveles o a niveles cotidianos; la mayoría de las canciones que buscan despertar tanto la empatía como este nivel de diálogo están escritas, sobre todo, en primera persona del plural, de manera que el intérprete también se presenta como afectado por una situación, pensamientos o sentimientos, o bien se sitúa al lado de los que los padecen (el caso de Raimon oyendo espantado junto a su esposa, Analisa, el ascensor de su casa por si vienen a detenerle, en sus canciones “*Quan creus que ja s’acaba*” y “*De nit a casa junts*” nos parece paradigmático). Como ya hemos indicado, en ocasiones se utiliza la primera persona en singular de un modo universalizador: el intérprete expone unos pensamientos o sentimientos de esta manera, de modo que la audiencia los recibe identificándose empáticamente con la situación: ese “yo” se convierte en un “nosotros” (no hay mejor ejemplo, tal vez, que ese himno de clase de Raimon llamado “*Jo vinc d’un silenci*”). Otra manera es utilizando la segunda persona del singular y del plural; con la manera en singular se funciona de la misma manera que con la primera persona: el “tú” de esa canción deviene, universalizado, en un “vosotros” (“*No em mou al crit*”, con su verso «tú, que m’escoltes... tu em mous al crit» de Raimon, o la canción de Pablo Guerrero “*No estés así*” en la que se refiere, consolándola, a una amiga, son buenos ejemplos de esto), mientras

---

<sup>272</sup> Álvaro Feito: “Raimon: ‘con los oprimidos frente a los opresores’”, *op. cit.*, p. 32.

<sup>273</sup> Claudín (1981), p. 123.

que con el modo plural la comunicación se hace más directa al referirse a un “vosotros” real (el verso «Sou vosaltres qui heu fet del silenci paraules» de la canción “Silenci” de Lluís Llach es un gran ejemplo)<sup>274</sup>.

Estos son los modos en los que los cantautores expresaban su compromiso y establecían un diálogo a través de la comunicación más directa posible; si bien cada uno establecía las estrategias que más les parecía que podrían mejor funcionar, éstos son algunos de esos rasgos comunes a la mayoría. Pero todo podría haber sido en vano si la canción no hubiera sabido insertarse en su tiempo y en su momento. No era un capricho que una de las canciones más emblemáticas de Raimon se llamase “D’un temps, d’un país”.

## **Historicidad**

*D'un temps que ja és un poc nostre,  
d'un país que ja anem fent.*

Raimon

La dimensión histórica de una obra de arte ha sido definida por artistas y estetas del compromiso como el modo en el que un artista, a través de su obra, se relaciona con su época y su región (genéricamente hablando), pero también como la voluntad y la capacidad de hacerlo conscientemente. Antonio Machado llamó a esto «la palabra en su tiempo», mientras que Bertolt Brecht lo consideraba una dimensión esencial para comprender los mecanismos del sistema; por el contrario, los elementos o las producciones *ahistóricas* son aquellas que buscan la desvinculación con su tiempo concreto, aunque ¿es eso posible? En opinión de Antonio Gramsci, rotundamente no: en cuanto un artista está inscrito en una sociedad y en una época histórica, está determinado por ella, por lo que todo artista es, en distintos grados, “histórico” y “social”<sup>275</sup>. A lo más, tal vez —consideramos nosotros—, que podría aspirar la desvinculación voluntaria de un artista de su sociedad y tiempo histórico sería, mediante la adopción de ciertas técnicas pasadas y la inmersión sentimental en un concreto tiempo pasado, que tendría que ser fruto de un intenso estudio, más que histórico, intrahistórico: sumergirse en la mentalidad de aquel tiempo, tratar de emular a los artistas pasados, cosa que, en cierto sentido, era lo que hacían los poetas garcilasistas y otros semejantes: refugiarse en la imaginaria placidez de un tiempo pasado idealizado como mejor (aunque Garcilaso de la Vega murió en una batalla) y adoptar las técnicas de la poesía bajomedieval y renacentista, en una especie de poesía escapista que, no obstante y precisamente por ello, ya revela un modo de relacionarse, y hasta de posicionarse, con su época histórica y su país. Los otros, los poetas sociales, optan y defienden el reflejo de su concreta época histórica:

Si es obvio que la poesía social parte de un realismo, tiene un claro matiz histórico: un *aquí* y un *ahora*, y se objetiva narrativamente —notas compartidas con la poesía política— deben añadirse el carácter testimonial y la intención denunciadora. Ambas cosas, pues el testimonio por sí solo,

<sup>274</sup> Aunque cabe advertir que, si bien hemos dicho que se tiende a evitar la ambigüedad, en este caso esa ambigüedad nos parece deliberada y hasta acertada: en el contexto de la canción y tomando sólo su letra, no es posible saber si Llach se refiere al público o pueblo, en cuanto es éste el que llena de sentido las canciones, o bien a los censores y a los gobernantes del franquismo, quienes *hicieron del silencio palabra*, es decir, le *obligaban* a hablar sobre estos temas con sus actos: depende de si el verso lo tomemos positiva o negativamente.

<sup>275</sup> Gramsci (1977), p. 211.

no es suficiente. Un poeta no es un mero testigo, ni un notario. Es, además, protagonista: está inmerso como hombre en las circunstancias que impulsan sus poemas y muchas veces las padece. Cuestión es ésta de la participación del poeta, como hombre en los poemas asumidos poéticamente (...).<sup>276</sup>

Muchos de los poetas reclaman esa dimensión histórica así entendida, como siendo, además de personas involucradas en ellas, testigos suyos. Así pues, Eugenio de Nora había propuesto dos definiciones para la poesía social: “integralismo”, en cuanto es una poesía que aspira a reflejar todo asunto humano y cotidiano, e “historicismo”, pues «está en el mundo de la Historia» y es «testimonio, documento y ejercicio de convivencia»<sup>277</sup>. El realismo y el testimonio propios de esta poesía ayudaban a encuadrarla en su período y lugar concreto, de manera que esta poesía, por no decir toda poesía y toda obra de arte, podría concebirse como el resultado del cruce de dos coordenadas: “espacio” y “tiempo”, cruce de coordenadas espacio-temporales que, con todo lo inexacto que se quiera, denominaremos con el término de “período”<sup>278</sup>. El arte que más notas da sobre su pertenencia a un período concreto es, paradójicamente en parte, el que está más destinado a sobrevivirlo, aunque pueda ser por razones más historiográficas que estéticas; y, todavía más: como da noticias acerca del momento histórico de su país, puede ser el más apreciado, incluso en ese mismo momento, en el extranjero. Leopoldo de Luis meditaba al saber que sus poemas habían sido traducidos a otras lenguas:

... pienso que la poesía no es cosa de fronteras ni de tiempos, lo que en modo alguno quiere decir que la considere intemporal. Es, y debe ser, de su tiempo, del tiempo de quien la escribe, y si logra alguna pervivencia, debe estimarse acierto posterior y por añadidura.<sup>279</sup>

La poesía siempre es de su tiempo: es producto de su período. Hay algunos elementos historicistas propios del lenguaje que no entrarían en la gramática, tales como las imágenes o los modos de expresión, como dice Gramsci<sup>280</sup>; es posible que mediante ellos se fuera capaz de insertar una obra literaria en un período concreto. La relación de un artista con su propio período puede ser de tres clases, en las que la voluntad y la conciencia juegan un papel fundamental: la primera sería la de rechazo, que no necesariamente implicaría rechazo hacia el sistema imperante en ese determinado período, llegando incluso a ser un connivente de él; este artista tiende a refugiarse bien en estilos arcaizantes o, por el contrario, en las técnicas de vanguardia, como ocurría a principios de los años 30 con escuelas como el ultraísmo o el surrealismo<sup>281</sup>; la mayor parte de las veces, el rechazo era plenamente

---

<sup>276</sup> Leopoldo de Luis, pp. 183-184.

<sup>277</sup> En *ibíd.*, p. 114.

<sup>278</sup> El concepto de “coordenada” aplicado a las dimensiones temáticas fue formulado por Vicente Aleixandre en su “Algunos caracteres de la poesía española”; Aleixandre, *op. cit.*, p. 493.

<sup>279</sup> En Lince, p. 94.

<sup>280</sup> Gramsci (1977), p. 278.

<sup>281</sup> La relación arte comprometido Vs. arte de vanguardia guarda interesantes polémicas en los años 20 y 30. Al principio, el vanguardismo se presentaba como fórmula del *arte por el arte*, desvinculado de cualquier relación histórica y social, por lo que recibía el apelativo de “arte deshumanizado”; lo cual produjo un rechazo inicial en los practicantes del realismo-socialista, hasta el punto que, considerando que el alejamiento de la sociedad y la realidad que las vanguardias habían predicado, habían facilitado el surgimiento y auge del fascismo, el surrealismo quedó anatémizado por los escritores comunistas y sus

consciente. Los otros dos casos son los de aceptación, consciente e inconsciente.

La aceptación inconsciente es, simplemente, cuando un autor, sin proponérselo realmente, refleja casi perfectamente su período. Esto es propio de la literatura clásica, sobre todo entre los escritores anteriores a las concepciones del “arte por el arte”, los “espíritus selectos” y la “torre de marfil”, por lo que autores como Antonio Machado o André Gide proponían como ejemplos a Cervantes, Tolstoi, Shakespeare o Victor Hugo. Dado que en estética entrarían después esas concepciones solipsistas, se defendió que en literatura lo tradicional había sido reflejar el período histórico, y no al contrario: desentenderse de él; por tanto, es difícil encontrar a un artista posterior al siglo XIX que lo hiciera inconscientemente, lo cual no quiere decir que no le saliera de manera natural.

Y, finalmente, la aceptación consciente, que es de la que tratamos, y que planteó desafiar las concepciones solipsistas y elitistas que habían triunfado en la literatura del siglo XIX entre la burguesía, por lo que, en tiempos en los que se prima oficialmente el escapismo, esta consciencia se presenta como una reacción.

No obstante, al igual que pasa con el realismo y con la objetividad, la vinculación al período histórico y su reflejo realista y, en la medida en que se pueda, objetivo, tiene otras pretensiones: es más que un recurso estilístico o incluso que una responsabilidad moral. El reflejo fiel y realista de la sociedad y sus circunstancias históricas, mostrando más sus defectos que sus virtudes, muestra siempre la alternativa contra el inmovilismo histórico, muestra la negación, es decir, la posibilidad de que pueda surgir otro tipo de sociedad; en definitiva, demuestra la dinámica de la historia. En ese sentido, piensa Marcuse, las obras de arte son revolucionarias<sup>282</sup>; abundando sobre ello:

La diferencia obvia en la representación del potencial subversivo es debida a la diferencia de estructura social a la que se enfrentan las obras referidas: la distribución de la opresión entre la población, la composición y función de la clase dirigente, las posibilidades dadas de transformación radical. Tales condiciones históricas están presentes en la obra de arte de varios modos: explícitamente, como fondo y horizonte, y a través del lenguaje de manera figurada. Son, empero, expresiones y manifestaciones históricas específicas de la misma substancia trans-histórica del arte: su propia dimensión de verdad, protesta y promesa, una dimensión constituida por la forma estética. Por consiguiente, el *Woyzeck* de Büchner, el teatro de Brecht (...) son revolucionarios en razón de la forma dada al contenido. En efecto, el contenido (la realidad establecida) aparece en esas obras enajenado y mediado...<sup>283</sup>

---

partidarios, y prácticamente expulsados de la Asociación de Escritores para la Defensa de la Cultura. Sin embargo, a medida que los escritores iban desembarazándose de los rígidos preceptos del realismo-socialista, se produjo la reconciliación con algunas vanguardias. En realidad, no se puede decir que a mayor vanguardia estética menor preocupación por la sociedad, y al revés. El caso es que en España no era el vanguardismo el arte preferido por los fascistas, que lo juzgaban como decadente y desvinculado de la realidad: ellos preferían una retórica más arcaizante y épica, como queda patente en la producción poética fascista de la guerra civil.

<sup>282</sup> Marcuse (1978), p. 57.

<sup>283</sup> *Ibíd.*, pp. 58-59.

Sin embargo, esta dimensión historicista podría llamar al engaño, por cuanto podría parecer que trataría de los grandes nombres de la historia, de los protagonistas de los acontecimientos coetáneos: los jefes de Estado, los generales, los obispos, los tiranos, etc. En realidad, sería todo lo contrario; es una idea en la que abundaremos más adelante, pero conviene dejar señalado que la dimensión historicista en el arte comprometido busca exactamente lo opuesto: derribar del pedestal pretendidamente histórico a los nombres que copan los estudios historiográficos, los periódicos, las noticias oficiales, que los regímenes dictatoriales convierten en épica, hasta el más insignificante movimiento de los mandatarios (por ejemplo, Franco inaugura un pantano, Franco se relaja pescando, Franco-padre, Franco-abuelo, etc.), con una retórica arcaizante y totalmente ajena al lenguaje periodístico, y, por el contrario, encumbrar en ese pedestal del momento histórico a la masa anónima de hombres y mujeres que, en su cotidianidad, no dejan de ser historia, aunque reciba el unamuniano nombre de intrahistoria. La poesía social y la canción de autor, por ello, constituyeron una verdadera reivindicación de las personas comunes y anónimas, cuyas vidas no eran menos dignas que la del general y sus ministros; en definitiva, alguien tenía que hablar de ellas de alguna manera, y no bastaba con que Franco visitara a unos pobres campesinos, más temerosos que humildes o serviles, de la albufera valenciana.

De un modo general, creo que el poeta es un hombre archi-consciente, y entiendo por tanto que el dar voz y el hacer advenir así a vida histórica a aquellas capas sociales que hasta hoy han sido poco menos que mera naturaleza, incumbe a su típica función de vate, adelantado o profeta.<sup>284</sup>

Pues no era tanto, en realidad, reflejar la historia a grandes rasgos, sino presentar al ser humano concreto inserto en ella: la gente pública y cotidiana que es afectada por los procesos históricos. La reivindicación de la venida de las personas comunes a la categoría de sujeto histórico y el poeta como testigo y notario de esos sucesos, en cuanto que afectan al ser humano, era una de las dimensiones que Vicente Aleixandre definía en la poesía social:

... yo diría que el tema esencial de la poesía de nuestros días, con proyección mucho más directa que en épocas anteriores, es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica; el cántico del hombre en cuanto *situado*, es decir, en cuanto *localizado*; localizado en un tiempo, un tiempo que pasa y es irreversible, y localizado en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios y que, por tanto, la definen.<sup>285</sup>

Aunque de esto hablaremos más abajo, estas expresiones de Gabriel Celaya, Aleixandre y otros, no eran gratuitas ni respondían exclusivamente a una filosofía humanista de corte existencialista. Cualquiera que vea un reportaje del NO-DO en el que aparezca Franco yendo a un pueblo, visitando a unos obreros o campesinos, o a cualquier grupo humano desfavorecido y olvidado por el régimen, podrá darse cuenta de que esas personas, que podrían considerarse afortunadas y protagonistas por un día por la visita del hombre más importante de España, no cuentan en absoluto: el que cuenta es Franco, siempre en primer plano, con la cámara siguiéndole a todos los

---

<sup>284</sup> Gabriel Celaya en L. de Luis, p. 258.

<sup>285</sup> Aleixandre, pp. 492-493.

rincones del lugar que estuviera visitando; la gente de ese lugar ni siquiera son meros espectadores: son sólo naturaleza muerta, parte del decorado de un escenario que sólo sirve para resaltar al gran protagonista, a la estrella de la historia. Las masas están muy bien, siempre y cuando se limiten a aplaudir y gritar los “vivas” permitidos (aunque ni la cámara del NO-DO puede evitar, de vez en cuando, reflejar aplausos lacónicos, miradas de odio, rabia o dolor, o incluso a alguien riéndose por alguna apreciación cómica que se le ha dicho por lo bajo...).

Situándonos en nuestro principal campo de estudio, ¿reflejaba la canción de autor esa vinculación con el período histórico? «Nosotros vivimos nuestra época, y por ello nuestra música ha de ser actual. No debe quedar desfasada, pero no por ello ha de perder su sentido»<sup>286</sup>, decía Carlos Cano, y no era la suya una opinión aislada, como lo demuestra esta poética declaración de intenciones de Pablo Guerrero: «El cantautor es un ser histórico, es un producto de un tiempo y de un país, un embajador de un mundo de dolor y de caminos»<sup>287</sup>. La canción de autor encaró su vinculación y reflejo de la realidad histórica claramente, y de la misma manera que lo hacían los poetas sociales, de los que habían tomado letras, motivos, figuras retóricas y lenguaje, y quizás, estando de una manera más libre del yugo del censor que la actividad literaria en algunos aspectos, de una manera bastante concreta. La canción de autor comparte una particularidad con uno de sus antecesores poéticos: la poesía republicana de la guerra civil, o incluso de preguerra:

La poesía de la guerra civil no puede presentarse nunca fuera de su historia porque la historia (...) ha dejado de presentar las cosas como la crítica burguesa impone.<sup>288</sup>

Ocurre, pues, que con la poesía republicana y las canciones, populares y de autor, de la guerra civil, se sería capaz de reconstruir, no sólo el momento histórico a grandes rasgos, sino también la intrahistoria de la gente que la padeció: desde los combatientes y los revolucionarios a las víctimas de los bombardeos. Con la canción de autor pasa casi exactamente lo mismo: en ella quedaron reflejados gran parte de los sucesos que tuvieron lugar entre los años 60 hasta el fin de la transición democrática, pero también la intrahistoria de sus protagonistas: las esperanzas, los miedos, etc. Se puede decir que apenas hay un suceso que no fuera registrado en alguna canción:

Las canciones escritas en España a lo largo de estos últimos veinte años, dentro de ese marco de la canción de autor, dan una referencia detallada, compleja y completa, de todos y cada uno de los temas sociales y personales que han afectado al conjunto de la sociedad. Desde la esperanza y el amor hasta el miedo o la represión. Actitudes colectivas e individuales, realidades sociales y políticas, oficios, luchas, relaciones interpersonales, el amor y el desamor, la vida y la muerte, están presentes en estas canciones. Hasta el punto de poderse afirmar que, efectivamente, quizás constituyan la fuente más directa e inmediata para conocer la compleja realidad en que nos hemos visto obligados a movernos los españoles en este tiempo, y sean una guía insustituible para el estudio

---

<sup>286</sup> En Claudín (1981), p. 275.

<sup>287</sup> Torrego Egidio, p. 39.

<sup>288</sup> C. de Vicente, p. 15.

antropológico y social de la España de los últimos años de la dictadura y del cambio político.<sup>289</sup>

Si bien es de esperar que algunos sucesos aparezcan más implícitos que otros, para evitar la censura, o que otros sucesos históricos tuvieran menos reflejo, sea por la censura o bien por ser especialmente dolorosos: hay muchas menos canciones que hablen de manera más explícita sobre el atentado de la calle Atocha que sobre los últimos fusilamientos del franquismo, que tal vez reúna temáticamente el conjunto más numeroso de canciones<sup>290</sup>. Pero no sólo con las canciones; Torrego Egido mantiene que incluso los títulos de los discos tienen tal fuerza expresiva que es posible rastrear el estado psicológico de los opositores de determinado año, junto al grado de reacción de las instituciones gubernamentales: asegura que pueden servir de termómetro de la situación política y social del país de cada año<sup>291</sup>. Propone una relación muy acertada sobre los discos de los años 70<sup>292</sup>.

En 1970, año de gran actividad huelguística, atendiendo a los títulos, se oscila entre la esperanza (*Cada vez más cerca*, Aguaviva) y el inmovilismo (*Silencio*, Adolfo Celdrán); mientras que por títulos como *Cantes del hombre nuevo* de José Menese, y *El hombre nuevo cantando*, de Pedro Ávila, podría pensarse que la esperanza en un cambio se ha visto incrementada en 1971, mientras que en 1972 la esperanza, más que una intuición, es una necesidad, por lo que indican títulos como *Quejido* de Elisa Serna, o *A cántaros* de Pablo Guerrero. Sin embargo, 1973, con un repunte de la represión a causa del asesinato del almirante Carrero Blanco, da lugar a títulos como *Todo está muy negro* de Las Madres del Cordero y otros<sup>293</sup>. 1974, que comienza con el “espíritu del 12 de febrero” y el breve período de liberación de la opinión que trajo, se ve truncado, en seguida, con la ejecución de Salvador Puig Antich y de Heinz Chez, por lo que los títulos parecen abogar por la exigencia de cambio: *Este tiempo ha de acabar* de Elisa Serna, *A pesar de todo* de Hilario Camacho, *No és possible el que visc* de Pi de la Serra, y *Onze cançons amb esperança* de Xavier Ribalta son los títulos con los que Torrego Egido ilustra su ejemplo.

A la vista de los sucesos de los primeros 70, la ejemplificación de Torrego Egido quedaría un poco arbitraria, a menos que esos títulos fueran escogidos en relación al estado mental de la oposición al franquismo o de consignas del PCE o de los sindicatos ilegales. No obstante, en 1974 sí se empieza a ver ese patrón que, a partir de ahí, es más que indiscutible. 1975, año decisivo, trae títulos tan ilustrativos de esperanza y confianza en un pronto cambio como *De paso* de Hilario Camacho, *Tiempo de espera* de José Antonio Labordeta, *Volver, no es volver atrás* de Pedro Faura, *Con viento fresco* de Julia León, o *La tierra grita* de José Antonio Espinosa. Los títulos que trae 1976, por su parte, van de la esperanza en el cambio que se está comenzando

---

<sup>289</sup> A. Gómez, *op. cit.*, en González Lucini (1989) II, pp. 331-332.

<sup>290</sup> Para ver una relación, incompleta pero exacta, de canciones que tratan de sucesos concretos, se pueden consultar las notas a pies de página de la cronología que adjuntamos a modo de anexo al final del trabajo.

<sup>291</sup> Torrego Egido, p. 172.

<sup>292</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

<sup>293</sup> Aunque esto sería matizable, porque el disco salió sin permiso ni conocimiento del grupo, con las canciones sin arreglar que, además, formaban parte del espectáculo teatral de Tábano *Castañuela 70*, y para rellenar el espacio vacío se añadieron canciones de Luis Pastor, Quintín Cabrera, Gabriel Salinas y Els Sapastres, que guardaban cierta relación con el espíritu y el mensaje de las de Madres del Cordero.

a la denuncia contra el inmovilismo y el repunte de la reacción, tanto oficial como extraoficial; la diferencia con los anteriores es que, quizás, los títulos son cada vez más explícitos: *Al borde del principio*, de Adolfo Celdrán; *Estamos chegando ó mar*, de Bibiano; *Está despuntando el alba*, de Los Juglares; *A duras penas*, de Carlos Cano; *Y todavía respiramos*, de Los Lobos; *Presagi*, de Ramón Muntaner; *Quiero decir tu nombre, libertad*, de Claudina y Alberto Gambino; *Con la ayuda de todos*, de Joaquín Carbonell; *Ábreme las puertas, pueblo y Cantando a la libertad*, de Manuel Gerena... Y, en 1977, como bien dice Torrego Egido, las contradicciones de la transición democrática se ven acentuadas (como se puede oír a Labordeta, este año y el anterior, después de la posguerra, son en los que más represión hubo<sup>294</sup>), y los títulos hacen patente ese estado de confusión entre lo viejo, que, violentamente, se niega a desaparecer, y lo nuevo, que aparece tan esperanzado como amenazado: *Denegado*, de Adolfo Celdrán; *Campanades a morts*, de Lluís Llach; *No hay derecho*, de Aguaviva; *De paso*, de Ana Belén; *Entre la lumbre y el frío*, de Antonio Mata; *Choca la mano!*, de Elisa Serna; *Despegando*, de Enrique Morente; ...*Y cada paso que demos*, de La Fanega; *La estrella del alba*, de Hilario Camacho; *Dejen pasar*, de Joaquín Carbonell; *Nacimos para ser libres*, de Luis Pastor; *Alianza del Pueblo Nuevo*, de Manuel Gerena; *Cuando los tiempos vienen mejores*, de Tomás Bosque; *Pola unión*, de Benedicto; *Ara és demà*, de Coses, y otros<sup>295</sup>.

Aunque algún título pueda resultar discutible en relación a los sucesos de determinado año, verdaderamente nos da una idea de que esto fue así, aunque fuera inconscientemente. En cualquier caso, consciente o inconscientemente, ni los contenidos de las canciones ni el espíritu del título de los discos eran una exclusividad: respondían, en último término, al pensamiento colectivo de la población. Por ejemplo, el título del Lp *No hay derecho* es una frase que podía decir cualquiera en sus relaciones con cualquier nivel del poder oficial. No eran, pues, el producto de la mente de una individualidad concebida como una expresión de enfrentamiento solitario, sino que reflejaba toda una serie de pensamientos y sentimientos de una colectividad de esos períodos: esto es, solidario y, además, intrahistórico. A finales de los 70, y aunque muchos traten de restarle importancia o negarlo, algunas de estas canciones habían quedado integradas en la cultura popular de una serie de gentes que cada día estaban más informadas y politizadas en distintas posiciones que irían desde el centralismo democrático hasta la extrema izquierda. Dice González Lucini, testigo de aquella época:

... una canción que se integra como parte importante de nuestra cultura y a partir de la cual podemos penetrar en lo más vital y entrañable de nuestra realidad y de nuestra historia.<sup>296</sup>

Sin embargo, en su papel testimonial, la canción de autor no sólo es testigo de los grandes acontecimientos o de los pensamientos y sentimientos generales de índole socio-política; también, como decimos, informa de la intra-historia más profunda, que es la de la sentimentalidad de una época y sus

<sup>294</sup> En Joaquín Luqui, *La tierra de las mil músicas*: "La protesta".

<sup>295</sup> De esta lista cabría hacer dos matizaciones. El nombre del Lp *Denegado*, respondía a ser una colección de las canciones que, anteriormente, Adolfo Celdrán había visto censuradas total o parcialmente. Por su parte, el disco *Alianza del Pueblo Nuevo* se llama así por ser un directo en la discoteca barcelonesa Aliança del Poble nou.

<sup>296</sup> Lucini (1989) I, pp. 205-206.



quehaceres cotidianos, aunque, implícita o explícitamente, se relacionen con las condiciones socio-políticas y económicas de la vida:

El cantante puede servir como una fuente de información de diferentes facetas de la vida (puesto que los aficionados a este movimiento musical conocerán datos, conceptos –algunos de ellos musicales, otros políticos, históricos, culturales,...–, que se relacionan con el cantautor), pero también como incitador a explorar aspectos de la realidad: otras tendencias musicales, otras expresiones artísticas, ciertos aspectos de la realidad social, política o histórica de nuestro país,...<sup>297</sup>

Hay un ejemplo muy hermoso, en la forma de la canción “Despertar” de Lluís Llach, en donde un despertar cualquiera viene teñido por la situación cotidiana. Es una de esas canciones que podríamos llamar multívocas, pues parece servir tanto para denunciar un Estado injusto, como desahogo de carácter existencialista, o incluso amoroso:

Obrir els finestrons i esperar un nou dia,  
i trobar altre cop entelats els vidres,  
com aquests meus ulls, que sovint obliden  
que encara hi ha llum per a adreçar la vida.  
*He d'esborrar les nits de ràbia i de feblesa.*  
*He d'esborrar el pensar que sempre ens toca perdre,*  
*mirar molt més enllà d'aquesta boira espessa.*  
*He d'aprendre a lluitar sense tenir cap eina.*  
I el pas del temps, hores repetides,  
va llaurant la pell cada cop menys lliure.  
Sense guanyar res, perdre un tros de vida,  
i anar cap al llit fent veure que es somnia.  
I aquesta cadira coixa i atrotinada,  
els vells finestrons i la llarga escala  
són la gran mentida, perdre l'esperança.  
Per això m'aixeco ara que puc encara.<sup>298</sup>

Aunque también está presente la cotidianidad sin más, incluso con nuevas sensibilidades que parecen ocultas y desapercibidas a la cultura oficial. En esto, Joan Manuel Serrat pareció ser el gran especialista, hasta el punto de haber sido considerado como “el poeta de lo cotidiano”; así piensa, entre otros, Manuel Vázquez Montalbán:

Y, de hecho, Serrat se convirtió en un abrir y cerrar de ojos en el cantante-autor de consumo más importante del país. Sabía dialogar con la cotidianidad y arrancarle un lenguaje común, a tono con la sentimentalidad de la gente más normal y corriente. Definitivamente abandonaba la protesta en manos de Raimon y se dedicaba a algo que le pertenecía más propiamente. Marcar las distancias en el código moral establecido: acostarse con teenagers en canciones muy sentimentales, reivindicar para el hitparade un Machado vencedor de su propia muerte... Pero Serrat se mueve más a sus anchas contando cosas, como podría hacerlo la canción francesa menos dramática. Serrat, su temática, su

---

<sup>297</sup> Torrego Egido, p. 62.

<sup>298</sup> *Ara i aquí* (1973).

lenguaje, sorprende en un ambiente de superestructura eminentemente regresiva, represiva. (...)<sup>299</sup>

Efectivamente, canciones como “Señora” o “Poco antes que den las diez” tratan sobre esta otra cotidianidad más pequeña y menos vinculada, al menos en apariencia, al discurso socio-político. La aportación de Serrat, incluso la de otros como Patxi Andión o Luis Eduardo Aute, a la canción de autor en general, fue algo distinta: al contrario que Llach o Raimon, como sostiene Vázquez Montalbán, Serrat aportaba esa visión menos épica a la canción y más de aspectos cotidianos de la realidad de cualquier hogar; su discurso no era tan político como, por decirlo así, costumbrista:

La biografía artística de Joan Manuel Serrat coincide casi textualmente con la biografía de la canción en catalán y en castellano, a partir, sobre todo, del momento en que empiezan a combatirse abiertamente tantas consignas represivas emanadas de la postguerra. Quizá convenga recordar lo que el muchacho del Poble Sec aporta como nuevo al panorama incipiente de la *nova cançó*: el hijo de una familia de catalanes e inmigrantes incorpora lo que se ha venido a llamar la «cultura de barrio al repertorio habitual de la canción urbana recién nacida en Barcelona».<sup>300</sup>

El universo lírico de Joan Manuel Serrat, incluso en las canciones con más explícito contenido socio-político, está lleno de referencias a aspectos cotidianos del hogar, del trabajo, del colegio, etc. Algo que se puede contemplar en esta especie de desconocido himno de la transición:

Y bueno, pues,  
un día más  
que se va colando  
de contrabando.  
Y bueno, pues,  
adiós a ayer  
y cada uno  
a lo que hay que hacer.  
Tú, enciende el sol.  
Tú, tiñe el mar,  
y tú, descorre el velo  
que oscurece el cielo,  
y tú, ve a blanquear  
la espuma y la nube,  
la nieve y la lana,  
y tú, conmigo a cantar la mañana.  
Tú, a dibujar  
el trigo y la flor.  
Tú, haces de viento,  
dales movimiento  
y tú les das color.  
Tú, amasa los montes.  
Tú, al pozo a baldear  
y tú, conmigo y el gallo a cantar...

---

<sup>299</sup> Vázquez Montalbán (1971), p. 135.

<sup>300</sup> Claudín (1981), p. 85.

*Que hay que empezar  
 un día más.  
 Tire pa'lante  
 que empujan atrás.  
 Y póngase el calcetín, paloma mía,  
 y véngase a cocinar el nuevo día.  
 Todo esta listo, el agua, el sol y el barro,  
 pero si falta usted no habrá milagro.  
 Si le falta usted  
 a un mundo enfermo y con canas,  
 quién va a hacerle la cama  
 y quién le peinará la frente  
 y quién le lavará la cara.  
 Si falta su risa  
 para echarlo a andar.  
 Venga conmigo y el gallo a cantar.<sup>301</sup>*

Otros cantautores también incluyeron referencias a la cotidianidad en sus canciones, a veces en forma de expresiones coloquiales, como “Choca la mano” (Elisa Serna) o “A cántaros” (Pablo Guerrero), o incluso al refranero popular, como “De fuera vendrán que de tu casa te echarán” (Elisa Serna), “Casa de guardar” (La Bullonera) o “Un grano no hace granero” (Luis Pastor). Pero la referencia a la cotidianidad no se agotaba en los sucesos habituales y rutinarios de la vida de los años 60y 70, sino que también hay referencias a la vida en la posguerra, como “1940” de Julia León (sobre un poema de Pedro Sánchez), el Lp *Andalucía: 40 años* de José Menese, o “Diré” y “Parlo d'un temps” de Ramón Muntaner, sobre poemas de Joan Ollé:

*...Parlo del temps de la meva infantesa  
 i de la infantesa de molta més gent.  
 Hem vist com s'omplien presons i taüts.  
 Hem vist cossos nafrats per sagetes  
 llaurar asparament sota el jou del tirà  
 i bisbes de greix  
 –amb la creu a una mà i a l'altra el punyal–  
 beneint is tragèdia.  
 Hem vist la mort caminar sota pal·li per la Gràcia de Déu.<sup>302</sup>*

Abundan los recuerdos de la infancia en aquellos tiempos aún más oscuros, algunos alegres en cuanto tratan de la familia y los amigos, y otros más tristes y amargos, especialmente los recuerdos a la vida escolar de los años 40 y 50: “Veus de lluna i celobert” de Ramón Muntaner, “Rosa rosae” de José Antonio Labordeta, “Recuerdo escolar” de Lole y Manuel, “Esku ezker (haur bati)” –“Mano izquierda (a un niño)”–, una canción en torno al afán de corregir violentamente a los niños zurdos– de Benito Lertxundi, y, tal vez la que mejor represente ese mundo oscurantista de la escuela de posguerra, “L'escola de Ribera” de Ovidi Montllor. Aunque es cierto que, tal vez con un poco más de perspectiva, algunos cantautores reflejaron aquellas vivencias de la infancia con algo más de ironía: el “Temps era temps” (1980) de Serrat o la epopeya sentimental que es *Verges 50* de Lluís Llach (1980). Producciones

<sup>301</sup> “Canción infantil... para despertar a una paloma de tres primaveras”; Joan Manuel Serrat/ *Para vivir*.

<sup>302</sup> “Parlo d'un temps” (Joan Ollé-R. Muntaner); *Veus de lluna i celobert*.

que demuestran que los cantautores, como los poetas sociales (y la vivencia de “Bombardeo” de Ángel Figuera Aymerich nos sigue pareciendo estremecedoramente paradigmática), tal y como defendía Leopoldo de Luis, no eran testigos mudos y ajenos de aquella historia, sino que eran miembros del protagonismo colectivo, y era un papel que reclamaban para sí.

Incluso habría otra dimensión: la canción de autor, como arte comprometido que es, no sólo posee la trascendencia de fronteras físicas y culturales que veremos más abajo, sino que, además, tiene el poder de trascender históricamente. Naturalmente, hacia delante, quedando como un testimonio de aquellos tiempos y de la gente que los vivió, pero también hacia atrás, trayendo los ecos de otro tiempo que aún resuenan inconscientemente y que en su día podría haber escrito cualquiera. Sería, por llamarla así, la dimensión trans-histórica. No es algo que inventaran los cantautores, pero que sí supieron reinterpretar bastante bien. Recordemos que el régimen, en sus primeros años de vida, mostró un interés algo malsano en fomentar el conocimiento y la identificación con la *gloriosa época imperial* de España (algo que, en adelante, perdería fuerza, aunque seguiría siendo una constante en los discursos más reaccionarios), en insistir en la idea de que el régimen del 18 de julio de 1936 era heredero natural de esa *gran época*. Algunas producciones en diversos campos vinieron también a presentar batalla contra esa idea, mostrando la otra cara del imperio (en la antigua concepción conservadora anterior a la guerra) y sus consecuencias: que la injusticia de hoy sería también fruto de la injusticia de ayer. ¿Cómo mostrar eso? Pues mostrando a los perdedores de esa era. Decía el novelista alemán Lion Feuchtwanger:

Muchas veces he contemplado las grandes obras históricas del arte en el sentido de si habrán querido representar la historia o mitología por sí misma (...) En cada uno de estos casos he llegado a la conclusión de que el artista no quería otra cosa que expresar su propio sentimiento vital (contemporáneo) y de dar forma a su imagen subjetiva del mundo (de ningún modo histórico) de tal manera que se transmitiera sin más al lector. Si eligió el ropaje histórico fue porque quería liberar al argumento de lo personal, de lo particular; lo quería elevar, situar en un escenario; lo quería distanciar. El Tolstoi que escribió *Guerra y Paz* seguramente no quiso escribir una historia de las campañas napoleónicas sino que representó sus ideas (contemporáneas) sobre la guerra y la paz, y August Strindberg tampoco quiso hablar en sus dramas y miniaturas históricos, al igual que en sus novelas autobiográficas, de otra cosa que de sus ideas, de su tiempo, de sí mismo. Si en sus obras históricas estos dos distanciaban a sus personajes e ideas en el tiempo, lo hacían para ganar una perspectiva mejor, sabiendo que las líneas de una montaña se aprecian mejor desde lejos que si se está en medio de ella. (...) Tanto el historiador como el novelista ven en la historia la lucha entre una ínfima minoría con criterio y decidida a utilizarlo y la inmensa y compacta mayoría de los ciegos, que solamente se dejan llevar por el instinto y no tienen criterio.<sup>303</sup>

Es una técnica algo semejante a la que llevaba a cabo Bertolt Brecht con los escenarios históricos que elegía para su obra, por los cuales pretendía demostrar que las relaciones humanas eran cambiantes mediante el extrañamiento de las contemporáneas vistas desde una cierta perspectiva

---

<sup>303</sup> “Sentido y sinsentido de la novela histórica”; Aznar Soler I, pp. 387-388.

histórica<sup>304</sup>. La canción de autor que representaba algunos acontecimientos históricos parecía responder, hasta cierto punto, a estas ideas, si bien, en algunos casos, se podían someter estas ideas a la reivindicación regionalista. Algunos ejemplos ya han sido mostrados con anterioridad; de ellos podemos decir que los hay en los que predomina la idea de la herencia de la injusticia, como el disco *Los comuneros* de Nuevo Mester de Juglaría; en otros, sin perder de vista esta dimensión, parece abundar más la idea regionalista o nacionalista: discos como *La Cantata del Mencey loco* de Los Sabandeños, *Quan el mal ve d'Almansa* de Al Tall, *Altabizkar/ Itzaltzuko bardoa* de Benito Lertxundi, o canciones como “Regreso a la semilla” de Elisa Serna, “Qué vos pasa, valencians?” de Paco Muñoz, o “Gora gure errege” de Urko, inciden en la idea de una cultura autóctona y hasta de un nivel de autonomía o soberanía que fue perdida violentamente por los hacedores del imperio. Otras hablarían de la pérdida más abstracta de un legado cultural por el catolicismo integrista del imperio: canciones que reivindicaban el arabismo andaluz, como “El rey Al’Mutamid dice adiós Sevilla” de Carlos Cano, irían por esta línea de pensamiento. Más adelante volveremos sobre esta idea que aquí formulamos: que el momento presente que vivían, de esta manera, tomaba la conciencia de pertenecer a una historia mayor, una historia vista desde la perspectiva de los perdedores de todas las épocas: herejes, heterodoxos, revolucionarios, etc., que, así presentada, era posible y se debía de cambiar.

No quisiéramos terminar este punto acerca de la dimensión histórica e intrahistórica en la canción de autor, sin hacer una breve referencia a un fenómeno particular en el que la intrahistoria salía a flote y quedó registrada en varias ocasiones. Como decíamos, apoyándonos en la opinión de los críticos ya consagrados del género, una persona que quiera estudiar los últimos años del franquismo puede acudir a los excelentes libros de historia. Una persona que quisiera, más que eso, imbuirse en la sentimentalidad y la cotidianidad de la gente que pobló ese tiempo, tiene distintos recursos: la novela y la poesía social, el cine (incluido el más comercial, si se ve con distanciamiento y perspectiva crítica)<sup>305</sup>, la canción comercial, etc., pero, y apoyándose también en otras manifestaciones artísticas críticas, será con la canción de autor donde encontrará gran parte del pensamiento y el sentimiento colectivo, y no sólo de las personas abierta y conscientemente desafectas al régimen, sino de una multitud de personas: desde los más conformistas hasta los más revolucionarios aparecen retratados en las canciones. Pero si esa persona quisiera sumergirse del todo en la sentimentalidad opositora de la época, en la sentimentalidad de la cultura de la resistencia, deberá escuchar algunos de los directos de estos cantantes.

Los recitales de la canción de autor de aquellos años, sobre todo a partir del año 75, tuvieron una significación social muy importante, aunque variable con el devenir de los años y las demandas concretas de una región de la que los cantantes eran representativos. Juan J. Vázquez y Lluís M. Ballabriga analizaban la evolución de los recitales de Labordeta y otros intérpretes aragoneses:

---

<sup>304</sup> Puede verse, por ejemplo, Brecht (2004), p. 37.

<sup>305</sup> Quizás Pedro Lazaga fuera un cineasta más o menos comercial, pero su retrato de los caracteres y de la sensibilidad de las personas y situaciones de los años 70 rivaliza directamente con el cine más crítico.

La organización y el desarrollo del recital siempre se celebraba con los matices que, a nivel más global, predominaban en la sociedad. Así, en una primera época, predominaba el tono de denuncia de los problemas, de descubrir conjuntamente los dolores que aquejaban a Aragón; en una segunda fase se trataba de hacer entre todos región; de hacerse conscientes de la existencia de una región, con unas características, problemáticas o no, de las que todos participábamos; en un tercer momento –después del 20 de noviembre– los recitales eran actos de petición de amnistía, de libertad, de expresión de las ansias de democracia de un pueblo durante tantos años callado; desde la salida a la luz de los partidos políticos, los recitales en unos casos han cobrado caracteres de mítines, no tanto desde el escenario, cuando desde el público y, en otra vertiente, de reclamar el estatuto de autonomía, de configurar caracteres concretos a esa conciencia regional ya sensible a flor de piel.<sup>306</sup>

Esos recitales tuvieron mucho de punto de encuentro de unas personas que tenían ideas muy parecidas y que el cantante-autor sintetizaba, dándolas una forma concreta poética y canalizando la rabia, la impotencia y la esperanza de su público; era, como hemos venido sosteniendo, la constatación de no estar solos y el oír algo que cada uno pensaba, defendido de una manera hermosa y vehemente. En ocasiones, el cantante llevaba al público a tal estado de entusiasmo que éste comenzaba a corear los lemas pertinentes (siempre que se podía y el escenario era el adecuado: una sala pequeña era más proclive a estos actos que un gran teatro, donde por sí solo parecía imponer silencio y respeto a la audiencia): era casi una *catarsis*, si le quitamos las implicaciones estéticas y nos quedamos con la idea de purificación de los afectos; pero no una catarsis individual ni estética, sino que era colectiva y, tal vez en lo que coincidiría con la catarsis aristotélica, cívica, en donde se reafirmaban unas ideas y unos conceptos, y se acababa por confirmar un sentimiento de solidaridad. Recitales que no sólo se producían en recintos cerrados como una sala de fiestas o una discoteca, en las sacristías de algunas iglesias, colegios mayores universitarios o en las instalaciones de alguna asociación (de vecinos, cultural, etc.) o sindicato, sino que se llevaban también a la calle, pero no sólo a los barrios de las ciudades, sino también a los pueblos y aldeas: allí, al aire libre, en una tarima en la plaza del pueblo o sobre el remolque de un tractor, con condiciones pésimas y un sonido imposible, el cantautor iba a los pueblos a hacer escuchar sus palabras a gentes que no habían tenido oportunidad de oírlos, y con un cierto éxito a pesar de algunos inicios algo ingenuos (como veremos abajo).

Los recitales fueron cambiando en temática, pero también en audiencia: para 1976, el acostumbrado público de estudiantes disconformes se vio aumentado con un impresionante espectro social y generacional: desde el abuelo que había trabajado en el campo y se emocionaba oyendo hablar por primera vez de su propia vida, pasando por todo tipo de trabajadores y trabajadoras, amas de casa, y hasta niños acompañados por sus padres. Dato

---

<sup>306</sup> *Apud* Claudín (1981), pp. 159-160.

que pudieron constatar algunos de los que asistieron al mítico recital de Madrid de Raimon del año 76, registrado en un disco doble<sup>307</sup>.

Los recitales también tenían otra virtud, que era la de unir a distintos grupos de la oposición enfrentados en una sola voz:

... Cuando Raimon canta ante el público universitario barcelonés, subdividido en facciones y más facciones de extrema izquierda, el metalenguaje de Raimon consigue una tregua ideológica. Nadie se fija en si los textos de Raimon son antioligárquicos o preoligárquicos. La fuerza, la tremenda fuerza de Raimon convence por encima del resultado de las palabras. Es en ese momento cuando el cantante se realiza del todo, cuando da cumplida expresión de sus contenidos y consigue una comunión del público en la reivindicación más primaria: poder escuchar a Raimon, sentirse libres, sin miedo, contra el miedo.<sup>308</sup>

Sin duda que los recitales tenían una dimensión política y de encuentro cívico, dimensión que acabó por comerse la dimensión estética, que nunca había faltado realmente, y eso supuso, en cierto sentido, su fin, por lo menos tal y como estaban concebidos. Si los Beatles se bajaron del escenario porque nadie les escuchaba realmente, y eso podía llegar hasta a ofenderlos como artistas, de la misma manera pensaban muchos cantautores: algunos empezaron a aparcar la dimensión política, para disgusto de los seguidores más utilitaristas, mientras que otros, sencillamente, fueron devorados por el invento, cuando se encontraron con las salas vacías (en el caso de encontrar alguna), ya que, según decían las discográficas, habían dejado de interesar.

## **Universalidad**

*No es más hondo el poeta en su oscuro subsuelo  
encerrado. Su canto asciende a más profundo  
cuando, abierto en el aire, ya es de todos los hombres.*

Rafael Alberti

No en balde, consideramos que muchas obras de arte operan a tres niveles, que irían de lo más cercano y cotidiano a lo más universalizable. Podría diferenciarse entre el micro-discurso, que se centraría en las cosas más pequeñas y cotidianas, que no por ello son menos dignas de reivindicar, y diferentes niveles de macro-discurso, que abrazarían distintas capas de la realidad cada vez más amplias. Para Gramsci, la lectura de un autor nos revelaba muchas cosas acerca de su cultura y su época, pero incluso a distintos niveles:

... Esto significa que junto a –o mejor dicho, debajo de– la expresión de carácter cosmopolita del lenguaje musical, pictórico, etc., existe una profunda sustancia cultural más limitada, más nacional-popular. Más aún: ese lenguaje tiene diversos grados: un grado nacional popular (y, a menudo, antes de éste, un grado provincial-dialéctico-folklórico); viene después, el grado de una determinada “civilización”, que puede determinarse empíricamente por la tradición religiosa (por ejemplo, la cristiana, pero diferenciada en católica, protestante, ortodoxa, etc.), e

---

<sup>307</sup> En la bibliografía referenciamos algunos de los directos más importantes del género, como los “Olympias” de Paco Ibáñez, José Menese o Pablo Guerrero, o el recital en la Aliança del Poble nou de Manuel Gerena.

<sup>308</sup> Vázquez Montalbán: “El silencio de Raimon”, *op. cit.*, p. 32.

incluso, en el mundo moderno, por una determinada “corriente cultural-política”. (...) <sup>309</sup>

Todo artista es una amalgama de circunstancias espacio-temporales, y está determinado por las concatenaciones de su cultura. Tomando como ejemplo al propio Antonio Gramsci, la lectura de sus escritos nos podría revelar sobre él ser sardo, italiano, de educación católica, de origen humilde aunque pequeñoburgués, marxista, de profesión periodista, etc. Hay en algunos artistas notas distintivas que revelan diversas capas de cultura y formación. De una forma parecida pensaba Henri Barbusse, al afirmar que «Toda cultura actual es congénitamente nacional y hasta regional»; el escritor, afirma, viene ya determinado por la cultura regional que ha recibido en el lugar de crianza, adquiriendo unos rasgos culturales que pueden llegar a ser indisimulables:

Cuestión de ambiente y de espacio, pero también de ideas, de tradiciones, del acervo público de historia y de leyendas, que forman parte de ese espacio. Riqueza de materiales y de conceptos arquitectónicos.

Lo que, entonces, se pregunta el escritor francés es hasta qué punto la obra puede o debe sobrepasar esos elementos orgánicos del escritor. El escritor, pues, podría pasar por varios estadios de cultura hasta llegar a una mayor universalidad: Gramsci, por ejemplo, hubiera pasado del estadio de la cultura sarda a la cultura italiana, y de la italiana a la europea, y de ahí a un reconocimiento universal:

Si el escritor traspasa los casos particulares que se le presentan como modelos en la intersección del espacio y de la época en que se encuentra, si los traspasa incluso en la proporción misma de su talento, esto es debido a que todos los hombres se parecen en sus grandes perfiles individuales. La sensibilidad de un hombre dado está indisolublemente emparentado con la de los extranjeros y fraterniza con la de los desconocidos. La inteligencia, la razón, el sentido común como le llamaba Descartes (...), unen también a todos los espíritus vivientes por medio de vínculos más abstractos, pero aún más estrechos. Si en todas las criaturas funciona exactamente la misma clase de aparato fisiológico, funciona también el mismo mecanismo psicológico. <sup>310</sup>

En ese sentido, Gramsci sostenía que un texto podrá ser sólo completamente comprendido por un paisano de su autor, pero en un sentido hasta cierto punto muy parecido, planteaba Machado precisamente la posibilidad inversa, sólo que, en términos gramscianos, para que ésta pudiera darse, ese texto tendría que ser lo más nacional-popular posible, por el que los escritores que más vinculación tienen con su cultura popular son los más proclives a la universalización. Con su famosa alocución, «Escribir para el pueblo (...) ¡qué más quisiera yo!»:

Escribir para el pueblo es, por de pronto, escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas de inagotable contenido que no acabamos nunca de conocer. Y es mucho más, porque escribir para el pueblo nos obliga a rebasar las fronteras de nuestra patria, es escribir también para los hombres de otras razas, de otras tierras y de otras lenguas. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes, en España,

---

<sup>309</sup> Gramsci (1977), p. 282.

<sup>310</sup> “Nación y cultura”; *apud* Aznar Soler I, pp. 287-289.



Shakespeare, en Inglaterra, Tolstoi, en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra. Tal vez alguno de ellos lo realizó sin saberlo, sin haberlo deseado siquiera. Día llegará en que sea la más consciente y suprema aspiración del poeta. En cuanto a mí, mero aprendiz de gay-saber, no creo haber pasado de folk-lorista, aprendiz, a mi modo, de saber popular.<sup>311</sup>

Esta teoría implica que aquellos autores que más aprehenden en sí el sentir popular de su pueblo son, de un modo casi paradójico, los menos proclives a caer en el provincialismo y, al contrario, los más proclives a un conocimiento y admiración universal que llegará más tarde o más temprano. Así pues, tendríamos un campo de operaciones en tres campos. Podríamos ejemplificarlo con la canción “L’estaca” de Lluís Llach: es una canción escrita en catalán, por lo que primeramente se refiere a un campo cultural, social y popular catalán: en este estadio, la canción puede tener implicaciones, sobre todo, nacionalistas; trasplantada a un ámbito mayor, como es el Estado español, su canción no es que se desprenda de un probable sentimiento nacionalista, pero acentúa otros aspectos que ya tenía, como es la denuncia contra la represión del régimen y el deseo de que éste se desplomara. Y, finalmente, la canción traspasa sus dos primeros campos culturales y populares, y su circunscripción a las circunstancias de su período: Cataluña, España..., y el siguiente paso es el mundo. Ya mencionamos cómo canciones como “L’estaca” o el “Canto a la libertad” de Labordeta, habían conseguido traspasar las fronteras físicas, culturales e históricas, y arraigar, precisamente por su vinculación a un pueblo y a un tiempo, en otras realidades: por ejemplo, José Antonio Labordeta tuvo noticia, a través de la carta de un cura ecuatoriano, de que los “peladitos” acababan sus misas entonando su “Canto a la libertad”, o que el salvadoreño Frente Farabundo-Martí Para la Liberación Nacional llevaba sus versos escritos en las camionetas<sup>312</sup>. Y de una manera parecida, “L’estaca”, de Lluís Llach: en los años 80, El cantante Jacek Kaczmarski adapta “L’estaca” al polaco, “Mury” (“muros”), como denuncia contra el régimen comunista de Polonia, y gozó de tal popularidad que el sindicato Solidarność lo adaptó como himno; también se ha adaptado en otros lugares (no necesariamente en el extranjero: Xabier Lete hizo una adaptación en vasco titulada “Agure zahar” que cantarían Gorka Knörr), para reivindicar libertad y derechos humanos o la dignificación cultural y lingüística:

Aquesta cançó ha viscut molt més que jo. En els cors dels altres, en geografies que mai he trepitjat, en llengües que no he conegut ni quasi he escoltat, també en amors que no he viscut.

Quan de tant de tant torna a mi, m’explica sempre coses suggerents i mentre l’escolto sé que ja no em pertany.<sup>313</sup>

Otros casos, como puede ser el de Paco Ibáñez, tienden a desentenderse de la capa regional y van directamente a las siguientes capas, mientras que en otros casos no parece haber voluntad por traspasar el nivel de discurso regional: es el caso, por ejemplo, de algunos cantautores gallegos, aunque a veces pudo ser más por renunciar a aparecer como ídolos, y también el caso de muchos cantautores vascos, aunque su caso merece un aparte.

<sup>311</sup> Antonio Machado: “Sobre la defensa y la difusión de la cultura” (intervención del 10 de julio de 1937 en Valencia); Aznar Soler y Schneider III, pp. 222-227.

<sup>312</sup> En Eva Montejano y Elena Carretero: *En Memoria*: “José Antonio Labordeta”.

<sup>313</sup> En P. Blay, p. 54.

Muchos de los cantautores representativos de sus regiones se limitaban al nivel regional por la sencilla razón de que no se consideraban más que cantantes para esas regiones, lo cual no quiere decir que se negaran a que su obra fuera difundida a nivel nacional o internacional ni a actuar en esos otros puntos: por supuesto, lo entendían como una forma de dar a conocer su tierra, su cultura y sus problemas. Los cantautores vascos, por su parte, tenían también otras complicaciones, que podían venir de su propia decisión de hacer sólo música para el País Vasco, o del complicado entorno en el que se movían. Cuando los otros cantautores solicitaban su colaboración en recitales multitudinarios o discos colectivos, la respuesta era demoledora: no, porque en su ambiente se vería mal que colaboraran con cantantes *españoles*; aunque hubo al menos dos que siempre estuvieron dispuestos a colaborar en proyectos inter-regionales: Imanol y Mikel Laboa (cuyo gran debut se produjo en el Teatro Argensola de Zaragoza). Por suerte, las cosas en ese aspecto también cambiaban, y el exclusivismo y la clausura cultural fueron rompiéndose poco a poco, y se pudo ver a cantautores vascos en escenarios de otros sitios de España... Aunque si se piensa que en el recital conjunto de Urko y Gorka Knörr en Madrid hubo manifestaciones de ultra-derecha contra unos cantantes, según ellos, simpatizantes de ETA, se acaba casi por explicar por sí sola esa clausura cultural<sup>314</sup>. Quizás operaran las dos circunstancias a la vez, que pueden resumirse en una sola idea: un entorno complicado tanto dentro como fuera; el peso del *abertzalismo* (el tradicional y el revolucionario) en Euskadi, por un lado, y, en el exterior, el rechazo a un lenguaje y a unas actitudes incomprensibles fuera de su entorno social y natural. No obstante, muchas de esas actitudes no pueden contar con más que respeto, tal y como lo declara Víctor Claudín: «En el aire, entre ellos, está un poco la idea de hacerse fuertes en sus tierras y no querer saber mucho de lo que pasa más allá de sus fronteras»<sup>315</sup>.

Volviendo a los cantautores representativos de sus regiones, incluidos los vascos: con todo lo centrados que quisieran estar en su realidad nacional-regional, estaba en la intención de muchos que sus canciones se casaran, a nivel internacional, con otros sentimientos; intención de universalizar una sentimentalidad regional que estaba patente en el manifiesto fundacional de Manifiesto Canción del Sur, redactado por el poeta Juan de Loxa:

... Porque ser andaluz (a pesar de nuestro feroz individualismo) no significa ser mejor o diferente, sino vulnerado por el sentimiento-raíz.

HAY MANIFIESTO CANCIÓN DEL SUR:

Cuando en la manifestación músico-poética se respira el intento de acercar nuestro espíritu al resto del mundo con la intención de enriquecerlo y, en consecuencia, universalizarlo. O bien, aproximando cualquier raíz ajena hasta el Sur pasándola por el tamiz de nuestros sentimientos. (...) <sup>316</sup>

<sup>314</sup> Para el evento, véase Á. Feito: “Urko y Gorka Knörr: Euskadi cantó en Madrid”; *Triunfo* núm. 801 (3-VI-1978), p. 84. En este artículo, Feito afea en Urko que su cantata “Gure lagunei” sólo rindiera homenaje a los dos ejecutados vascos de 1975, mientras que otras canciones que trataron sobre este tema se lo rendían a los cinco sin distinción.

<sup>315</sup> Claudín (1981), pp. 140-141. Vaya por delante que nosotros tampoco lo criticamos en sentido negativo, principalmente porque nos limitamos a exponer lo que hemos leído y nos han contado personas de confianza.

<sup>316</sup> *Apud* González Lucini (2004), p. 112.

El discurso a tres capas, por lo menos, de realidad (región, Estado y distintos niveles del mundo) tiene dos facetas: la aceptación, por la que las gentes insertas en cada capa adoptan una canción, como hemos visto con el ejemplo de “L’estaca”, y el discurso sobre esas realidades en la canción, es decir, la integración de ellas por el autor en su canción. Aunque tal vez fuera una prioridad secundaria, varios cantautores también reflejaron acontecimientos internacionales, especialmente de denuncia contra el imperialismo de los Estados Unidos, reflejado en la guerra de Vietnam y en defensa del Tercer Mundo: algunos casos son “No Vietnam” de Benedicto (que es la primera canción sobre esa guerra que se hace en España), “Bietnam 1970” de Imanol, “Réquiem II” de Xerardo Moscoso (dedicada a Martin Luther King), “Kansas School” de Juan Carlos Senante o “Los magos del petróleo” de Luis Pastor.

El discurso a tres capas por el que un cantante trata de varios niveles de realidad englobadora tendría su fundamento en este mecanismo: el régimen oprime el país-región y su cultura autóctona; a su vez, oprime a otras regiones de manera que la opresión del régimen es a nivel nacional y afecta a todos; y, por último, en el ámbito internacional, el mismo sistema que bendice la intervención en el sudeste asiático o provoca el hambre en la India, es el que mantiene al régimen franquista, por lo que la denuncia contra uno de ellos implica la denuncia contra el otro. Generalmente, los cantautores tendían a cantar aquellas realidades que les eran más cercanas: «Venimos a cantar para los nuestros,/ como un deber primero y solidario», declaraba La Bullonera en su programática canción “Venimos simplemente a trabajar”<sup>317</sup>, mientras que Jarcha establecía un orden de prioridades de preocupaciones, tal vez invertido:

...Tengo tres espinas, madre,  
clavás en el alma mía;  
una el mundo,  
la otra España,  
la tercera Andalucía.<sup>318</sup>

Un orden de prioridades que arranca de realidades más cercanas para, progresivamente, abarcar realidades más amplias y englobadoras.

## **Humanismo**

*El que no habla a un hombre, no habla al hombre;  
el que no habla al hombre, no habla a nadie.*

Antonio Machado

*Los hombres no se hacen en el silencio, sino en la  
palabra, en el trabajo, en la acción, en la reflexión.*

Paulo Freire

Política, denuncia social, ideas progresistas, popularismo (a veces populismo)... De nada servirían si no se partiera de una consideración hacia el ser humano, el *hombre* como solía decirse. Arrancar de la consideración humanista contribuyó a unir a artistas que tenían diferentes ideas políticas. Decía Leopoldo de Luis:

... Quizá no sea del todo ocioso añadir que los hechos tematizados, los problemas asumidos, son, además, propios de las gentes que sufren, de las

<sup>317</sup> *La Bullonera.*

<sup>318</sup> “Lamentos”; *Cadenas.*

capas sociales sometidas, los seres humillados o aherrojados, porque lo que entendemos por inquietud social es –bien se sabe– defensa de la dignidad humana y nivelación de desigualdades económicas. De aquí que (...) se pueda hacer poesía social desde posturas ideológicas diferentes, pero sólo desde aquellas ideologías que postulan la dignidad de la persona humana sin distinción alguna y que recocen [sic] la igualdad y la libertad como principios. No importa cuáles sean las prácticas que esas ideologías hayan podido poner en juego, porque apuntado queda que el terreno de las soluciones excede del ámbito de la poesía. Un poeta social podrá escribir desde una ideología marxista (y digo simplemente *ideología*), o desde un credo cristiano, o desde cualquier otra creencia que condene la explotación del hombre por el hombre. Pero creo que hay que negar el nombre de poesía social en el sentido que vengo dándole a la que se escribiera desde una ideología fascista, porque el fascismo –cuyos regímenes se han ocupado y se ocupan, naturalmente, de problemas sociales– ideológicamente propugna la discriminación y justifica la política de coloniaje. Para el fascismo hay razas o clases superiores, y la poesía social defiende, en el más amplio sentido, al hombre único, igual y libre.<sup>319</sup>

Volvamos a hacer *flashback*: la poesía realista de finales del siglo XIX había surgido por una verdadera y honesta preocupación por el ser humano en general, pero muy en particular por esa parte de la humanidad que estaba sometida, que era pobre, que reprimían violentamente: preocupación que nunca fue relatada más que de forma objetiva y en absoluto de forma ingenua, aunque subyaciera una cierta idea *buenista*, proporcionada por la fe en el ser humano, y que está más que latente en *Los Miserables* de Victor Hugo, por poner uno de los ejemplos más célebres, y que a veces no era otra cosa que retrotraerse a todos aquellos clásicos que habían mostrado en sus obras interés por las diversas facetas humanas. Y no fue en absoluto coincidencia que, al mismo tiempo, se estuvieran o se hubieran desarrollando algunas de las más conocidas teorías sociales, aunque fueran en estado embrionario: ya existía el socialismo utópico de Henri de Saint-Simone y Charles Fourier, y pronto se desarrollarían otras como la social-democracia, el anarquismo y el marxismo.

Las atrocidades vividas en la I Guerra Mundial haría, por su parte, a autores como Claude Aveline, André Chamson, Henri Barbusse o Bertolt Brecht, plantear la urgencia de una defensa del hombre y sus derechos, así como redefinir la filosofía humanista: el *hombre nuevo* del que muchos hablan, teñido con las concepciones revolucionarias del marxismo, sería un ser humano que hubiera vencido los odios y la diferencias, y abolido las injusticias y las desigualdades. Pero en lugar de eso, entre los años 20 y 30 aparece el fascismo, como una respuesta violenta de la burguesía hacia el miedo de la revolución socialista y, entonces, las concepciones humanitarias, como denuncia Julien Benda<sup>320</sup>, más que puestas en entredicho, son objeto de burla y desprecio por los pensadores proto y filo-fascistas que, además, aseguran, son las concepciones que llevaron a los países a entrar en guerra.

---

<sup>319</sup> L. de Luis, p. 87.

<sup>320</sup> Pude verse, por ejemplo, Benda, pp. 182-183. Para este autor, la raíz de gran parte del rechazo a los valores humanitarios, había venido propiciada por Nietzsche.

Así, los escritores comprometidos y antifascistas de los años 30 declararon en su congreso de París que se consideraban herederos de este humanismo redefinido, por cuanto rechazaban aquel humanismo clásico cuya concepción del hombre era una abstracción, que tiene por centro de su consideración a las personas, pero a las personas concretas y materiales, que padecen la injusticia y las desigualdades, estén donde estén: «Para nosotros, sin embargo, lo más valioso es la persona y su vida. ¡A ellas, a su ser y a su conciencia, debe servir nuestra literatura!», habló Egon Erwin Kisch<sup>321</sup>. Pero podría parecer que este interés por la persona viniera condicionado por su grado de sufrimiento; André Gide vino a desmentirlo en seguida:

Hoy día, toda nuestra simpatía, todo nuestro deseo y nuestra necesidad de comunión van hacia una humanidad oprimida y doliente. Pero no puedo admitir que el hombre deje de interesarnos en cuanto deje de padecer hambre, de sufrir y de estar oprimido. Me niego a admitir que no merezca nuestra simpatía más que en estado miserable. Reconozco que el sufrimiento, con frecuencia, engrandece: es decir, que cuando no nos doblega, nos forja y nos endurece. Pero, sin embargo, me complazco en imaginar, en desear un estado social en el que la alegría sea asequible a todos y en imaginar y desear unos hombres a quienes la alegría pueda también engrandecer.<sup>322</sup>

En ese sentido, esta internacional de los escritores concienciados tomó una decisión: la de unir su destino al de los hombres que más lo merecían.

Una vez más, el destino del artista se confunde con el destino físico de la masa humana, o, más simplemente, la dignidad del creador con la dignidad del hombre, de todos los hombres, del último de los hombres.<sup>323</sup>

No se trataba de escribir grandes tratados sobre la naturaleza metafísica del hombre, al modo renacentista; este humanismo tenía, por contra, una aplicación práctica: en primer lugar, no iba especialmente dirigido a otros *eruditos*, sino que las obras estaba dirigidas a esa humanidad concreta, y su finalidad es la que define Paul Nizan en estas líneas:

El escritor es aquel que tiene por función definir y revelar a los hombres sus valores más altos y sus más amplias ambiciones: descubre los valores que implican sus vidas y les proporciona justificaciones que puedan ser aceptadas por todos, porque tienden a la grandeza y a la realización.<sup>324</sup>

Había una gran, aunque tal vez ingenua, fe en la palabra, por mucho que los más realistas de ellos, como Bertolt Brecht, advirtieran del engaño de *evocar las grades palabras, los conjuros que ya en una ocasión prestaron ayuda, los conceptos imperecederos*, que nada pueden hacer realmente contra un Estado, el nacional-socialista, que responde a los conceptos humanistas con el elogio y la práctica del salvajismo y el sadismo<sup>325</sup>. Aún así, en aquellos tiempos, debía ser reconfortante oír a Johannes Becher decir «La palabra del

<sup>321</sup> Kisch, *op. cit.*; Aznar Soler I, p. 128.

<sup>322</sup> “Défense de la culture”, *Marianne* n. 140 (2-VI-1935), pp. 1 y 4; *apud* Aznar Soler I, p. 207-208.

<sup>323</sup> Jean Richard Bloch: “Creación literaria y sociedad humana”; *Ibid.*, p. 159.

<sup>324</sup> “Acerca del Humanismo”; *Ibid.*, p. 276.

<sup>325</sup> Bertolt Brecht: “Una aclaración necesaria para la lucha contra la barbarie”; Brecht (1973), pp. 173-176.

poeta puede aproximar lo que está separado, unir a los hombres. Deshielo de la soledad cuando el poeta la llama...»<sup>326</sup>.

Estas consideraciones sobre la humanidad podrían sonar a palabras bonitas, pero huecas. Pero hay, precisamente, que situarlas en su contexto histórico: cuando las masas proletarias eran machacadas al pedir sus derechos, cuando todavía en gran parte de Europa seguía subsistiendo en el campo el feudalismo, cuando la vida de los naturales de las colonias de las grandes potencias no valía más que lo que podían ofrecer como fuerza de trabajo y, como culminación, el auge del fascismo, que era la justificación legal de todas estas injusticias, y su particularidad más extrema: el nazismo alemán, que hizo del desprecio por la vida y del exterminio masivo y sistemático de a quien consideraba diferente y enemigo, su filosofía de Estado, junto con las trompetas que anunciaban la próxima guerra...

«Ser nada más que un hombre», ¿es este «nada más» tan inquietante verdaderamente revolucionario? ¿Este «nada más», esta palabra sencilla, nada extraordinaria, es la más audaz y peligrosa que hoy día puede desear un hombre? ¿Es posible poner esta voluntad en concordancia con la posición que la sociedad confiere al hombre? ¿Se puede hablar de algo que se tiene que vender para poder substituir como de un hombre? El hombre es una mercancía, una cosa –y a menudo la cosa se queda tirada, es una mercancía invendible. Entonces el hombre pierde su dignidad humana, se cosifica. Se le puede hacer creer en Dios a esta cosa y repetirle muchas veces que éste es su sino; puede que el hombre cosificado esté ya tan humillado que aguante durante un tiempo y no quiera ser ya hombre. ¡Ser solamente un hombre! Éste es el principio interior de cada inquietud: por encima de huelgas y celdas de torturas, sobre el levantamiento armado y el Ejército Rojo ondea como una bandera roja la imagen del hombre.<sup>327</sup>

En muchos aspectos, este humanismo puede ser entendido, sencillamente, como una defensa de la dignidad del hombre, por cuanto no se trata de un estudio del hombre en abstracto, del hombre total e ideal, sino que tiene por consideración a esa parte de la humanidad que vive oprimida, marginada, masacrada..., sea por las condiciones económicas, por las políticas coloniales o por el racismo inherente a ese régimen. El humanismo que quedaba definido en estas jornadas, aunque venía de antes, tenía ciertas características novedosas respecto al *humanismo burgués* del siglo XVIII: es defendido desde ideas generalmente progresistas, trata del ser humano en concreto y no en abstracto; es realista antes que idealista; es antibelicista y antifascista, por cuanto esas dos concepciones se oponen frontal y violentamente al desarrollo humano; opone el valor colectivo al individualismo y, además, cuenta con dos rasgos más. Para muchos de estos escritores, ese humanismo sólo es posible desde una concepción revolucionaria y sólo puede ir dirigido hacia aquellos de los que saldrán los hombres nuevos:

El verdadero humanismo sólo puede ser el humanismo del proletariado, que se ha fijado una alta meta: el cambio de todas las bases de la vida socio-económica de nuestro mundo (...).<sup>328</sup>

---

<sup>326</sup> En Aznar Soler I, p. 259.

<sup>327</sup> J. Becher, *Ibíd.*, p. 263.

<sup>328</sup> “Mensaje al Congreso”; *Ibíd.*, p. 286.

... sentenciaba Maxim Gorki. Desde esta perspectiva, el humanismo tiene otra aplicación aún más práctica, que sería la de fomentar la solidaridad. Henri Barbusse consideraba que debe de haber un gran sentimiento solidario entre todas las masas que sufrían la injusticia y la explotación; tan sólo tenían que tener noticias los unos de los otros, traspasando las fronteras y las diferencias para descubrir lo común que entre ellas hay:

Es pues otra división –una división unificada, horizontal–, la que se abre a través del puzzle geográfico de las fronteras nacionales, la que rompe el bloque nacional, da la vuelta a la tierra, y transforma al hombre social en hombre universal.<sup>329</sup>

Estas concepciones del humanismo encontraron eco y repercusión en la intelectualidad y en la izquierda española de los convulsos años anteriores a la guerra:

El compromiso antifascista de la inteligencia española se realizaba, pues, en defensa de la cultura, en defensa de la liberación del pueblo y de la dignidad humana. La defensa de la cultura implicaba la concepción de un nuevo humanismo, un humanismo revolucionario que veía en el socialismo la alternativa de futuro colectivo y en el fascismo la amenaza de su destrucción.<sup>330</sup>

«... la tendencia dominante en la época, en literatura, y especialmente entre nosotros, era hacia un nuevo humanismo, con carácter revolucionario o al menos izquierdista, y a la búsqueda de una nueva relación entre el intelectual y el pueblo»<sup>331</sup>, decía uno de aquellos intelectuales, Antonio Sánchez Barbudo. La defensa de la cultura contra el fascismo, como dice Manuel Aznar Soler, implicaba la marcha hacia un nuevo humanismo: los fascistas italianos y alemanes se habían esforzado en expurgar gran parte de la herencia cultural de sus pueblos; si bien en ningún caso puede ser equiparable la quema ceremonial de libros que los nazis llevaban a cabo con las atrocidades acontecidas en los campos de exterminio y en el ghetto de Varsovia, esos actos simbólicos de expurgo cultural, para muchos, iban irremediabilmente unidos a esos otros actos deleznales contra la humanidad: una cosa era simbólica y la otra, anunciada por la anterior, su concreción. Algo que pronto también se haría patente en España, en la guerra civil, cuando los bombarderos alemanes parecían tener especial predilección por el Museo del Prado o el Palacio de Liria (más tarde, Franco y el duque de Alba asegurarían que fueron destruidos por *los rojos*). Para los intelectuales antifascistas, ganar la guerra no sólo implicaba la derrota del fascismo, sino la posibilidad de crear una cultura y, sobre todo, un hombre nuevo. A nivel internacional, el conflicto de España quedó configurado como la representación local de la lucha de la humanidad universal por su liberación, tal y como quedó de manifiesto en las jornadas de Valencia y de Madrid en las que tuvo lugar el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en donde lo expresó el presidente del gobierno, Juan Negrín, al decir que los soldados de la República: «saben que defienden una noble causa, la causa de España; pero también saben que luchan por la causa de la Humanidad»<sup>332</sup>, mientras que el

---

<sup>329</sup> Barbusse, *op. cit.*, p. 290.

<sup>330</sup> Manuel Aznar Soler; Aznar Soler y Schneider II, pp. 110-111.

<sup>331</sup> “Introducción” a la reedición de *Romance* (Editorial Auvermann, 1974); *apud* *Ibíd.*, pp. 111-112.

<sup>332</sup> *Apud* *Ibíd.*, p. 15.

escritor valenciano, Carles Salvador, lo expresaba de una manera más filosófica:

És aquesta, indubtablement, la lluita final i decisiva dels valors absoluts del món. Juguen avui, sobre el tapís espanyol, dos valors absoluts, totals i definitius: l'ésser i el no-ésser. Amb poques paraules: L'afirmació i la negació de l'home i, per consegüent, el pervindre del món, el pervindre de la cultura.<sup>333</sup>

En la poesía que se realizó durante la contienda, por encima de todo lo que tuviera de combativa, había un precepto fundamental: el héroe cotidiano era el hombre, que era el centro del mundo; hasta tal punto que, podría decirse, que la base de la poesía republicana era el humanismo, tal y como venía definido, pero con el carácter más urgente de salvar a la humanidad. Así, Arturo Serrano-Plaja declaraba: «queremos volver a la humanidad como íntimo suceso de nuestro vivir». Eran ideas que ya venían de la conversión de muchos de estos poetas en testigos de la injusticia y la desigualdad existente, especialmente a raíz de la Revolución de Asturias y la feroz represión que se desató (profecía de algo por venir): la poesía se había convertido en instrumento del vivir cotidiano en la zona republicana<sup>334</sup>. Para los poetas e intelectuales republicanos no sólo era, ni siquiera fundamentalmente, salvar un régimen generador y posibilitador de libertades y desarrollo social, económico y cultural; era más que eso: era salvar al *hombre*, a las personas para quienes estaba ese régimen democrático. A este respecto, hubo grandes poetas-humanistas, como fueron Rafael Alberti, Miguel Hernández, Antonio Machado, José Bergamín o Arturo Serrano-Plaja, entre una inmensa mayoría.

Pero la guerra se pierde, y en la poesía resultante la concepción del humanismo poético y social quedará redefinido en otras maneras, sobre la que pesará el concepto de la soledad: la soledad del prisionero, del condenado a muerte, del exiliado, del resistente, de la población en general... El humanismo de la posguerra ha perdido mucho de concepciones ideológicas marxistas y hasta cristianas, y se ha vuelto mucho más concreto, más urgente, en la poesía que realizan los poetas presos, exiliados o los nuevos, que han visto con horror la guerra (habiendo participado en ella o no).

En la poesía de la cárcel, la humanidad sigue siendo aquello digno de ser salvado: los hombres se necesitan los unos a los otros, pero impera la soledad de aquel que vive en la incertidumbre de si saldrá o no en la próxima saca: el hombre también es malo, peligroso..., capaz de hacerle cosas horribles a sus propios congéneres. El humanismo es desesperación que sólo encuentra su punto de luz en el deseo de libertad y en el destino compartido con los otros; hay que luchar, por tanto, por que la humanidad deje atrás los rencores. Las últimas poesías de Hernández («No, no hay cárcel para el hombre»), o el título del poemario de Gallego, *PrometeoXX* y *Prometeo liberado*, van en estas líneas de concepción del hombre.

Los poetas exiliados todavía tenían una concepción más positiva del humanismo, cuando en el año de 1943 era cierto aquello que decía León Felipe, «... ahora que la Justicia vale menos,/ infinitamente menos/ que el orín

---

<sup>333</sup> *Ibíd.*, p. 177.

<sup>334</sup> C. De Vicente Hernando, pp. 28-30. Para la cotidianidad que cobró la poesía en la zona republicana, bien puede servir el estudio de Serge Salaün citado en la bibliografía.



de los perros»<sup>335</sup>. Por un lado, estaba la preocupación por el destino de los compatriotas que se habían quedado y la denuncia contra la represión del régimen de Franco: era el *hombre*, el otro, el que sufría, el que necesitaba ayuda. Por otro lado, estaba la tristeza y la soledad por encontrarse lejos de la tierra, y la impotencia por no poder hacer nada; ese *hombre* es el poeta mismo, que, como dice Rafael Alberti:

... Porque, ya ves, estoy solo,  
sin mi pueblo.

(Aunque no estoy  
sin mi pueblo.)<sup>336</sup>

Pero que, a través de la poesía, consigue visualizar a ese pueblo y sentirse menos solitario con la esperanza de que la palabra sea recogida:

... Canto esta noche de estrellas  
en que estoy solo y desterrado.

Pero en la tierra no hay nadie  
que esté solo si está cantando.<sup>337</sup>

El tercer grupo de poetas-humanistas son los que comenzaban su producción poética a partir de la posguerra, los “apuntaladores de ruinas”, que habían recogido mucho de la poesía de la guerra y de la anterior, de los versos carcelarios (hechos, incluso, por algunos de ellos) y de los poemas de los exiliados. En su caso, además, la reivindicación del hombre también tenía una dimensión estética, por cuanto la poesía garcilasista lo había vuelto a desterrar del centro de la consideración del poema, reduciéndolo de nuevo al mero paisaje sobre el que contrasta la figura individual e individualista del poeta. En el humanismo de los poetas sociales se entrecruzan varias implicaciones: de nuevo la soledad, ese sentimiento de estar totalmente solo en el mundo, a pesar de estar rodeado de semejantes que tienen el mismo sentimiento de desazón y de desesperación; también está la cuestión existencial: el cómo encarar la existencia tras el absurdo de la guerra civil y la represión y crueldad cotidiana; el ser humano, por esta represión, que a veces podía ser totalmente arbitraria, corre un grave peligro y es urgente salvarle cuanto antes. Este miedo ante la incertidumbre y la arbitrariedad de la justicia queda plasmado en este estremecedor poema de Blas de Otero:

Me llamarán, nos llamarán a todos.  
Tú, y tú, y yo, nos turnaremos,  
en tornos de cristal, ante la muerte.  
Y te expondrán, nos expondremos todos  
a ser trizados ¡zas! por una bala.

Bien lo sabéis. Vendrán  
por ti, por mí, por todos.  
Y también  
por ti.

(Aquí no se salva ni dios, lo asesinaron.)

Escrito está.

Escrito está, tu nombre está ya listo,

---

<sup>335</sup> “Tampoco soy el gran loco”; León Felipe, p. 517.

<sup>336</sup> Luis Pastor: “Ser flor de mi pueblo” (R. Alberti-L. Pastor); *Fidelidad*.

<sup>337</sup> Aguaviva: “Creemos el hombre nuevo” (R. Alberti-M. Díaz); *Cada vez más cerca* (Acción, 1970).

temblando en un papel. Aquel que dice:  
Abel, Abel, Abel...o yo, tú, él...<sup>338</sup>

Blas de Otero era quien había definido el papel de la nueva poesía en su poema, en cierto modo programático, “A la inmensa mayoría”, que daría con el lema tanto para combatir la deshumanización de la poesía garcilasista como para reivindicar el espíritu de la humanidad frente a la represión. En ese aspecto también se movía Ramón de Garciasol, cuyo libro de poemas de esta época lleva el elocuente título de *Defensa del hombre*. Garciasol es completamente explícito: para él, decir *poesía social* es decir *humanismo*, por ser esta poesía no sólo la que se hace eco de las tribulaciones del hombre, sino que intenta contribuir a sacar de las personas sus mejores capacidades: «realizar su posibilidad, acceder a persona». Es un humanismo que necesariamente se tiene que unir a la reflexión testimonial y denunciadora, ya que esa plena realización del ser humano no es posible por circunstancias externas y ajenas a él; contra eso, el poeta, no queriendo ser partícipe de esa «subversión» del ser humano, se rebela, denunciando en su poema el máximo «desorden»: aquel que impide que las personas lleguen a ser quienes son, taponando su razón e instrumentalizándolas. Consciente de este papel, «El poeta social es, por tanto, un alumbrador de conciencia por vía de sensibilidad nacional, de rehumanización y remoralización»:

Conciencia de un estado de cosas antinatural que impide ser al hombre, solidaridad con éste, denuncia de tal estado, protesta de amor, testimonio en el poema, rebeldía contra el desorden ontológico, son ingredientes de la poesía social, en la que ni *poesía* ni *social* son adjetivos.<sup>339</sup>

El poeta nunca olvida su condición de ser un hombre entre los hombres que se complica con ellos en su existencia, y así, insiste Garciasol, «añade ética a la estética para que no sea faena insolidaria y marginada», por lo que la poesía tiene un valor no sólo humano, sino humanizador: «La poesía es una explicitación del sentido recóndito de lo humano, su historificación»<sup>340</sup>.

Otros poetas conciben la poesía casi exclusivamente como un medio de comunicarse con el ser humano, como Agustín Millares<sup>341</sup>. Las hay, como Gloria Fuertes, que tienen la conciencia de que el poema debe servir a los seres humanos: «Trato, quiero –y me sale sin querer– escribir una poesía con destino a la Humanidad. Que le diga algo, que le emocione, que le consuele o que le alegre»<sup>342</sup>. Había quien pensaba que la poesía era necesaria para el ser humano que sufría, que su valor de uso estaba por encima del valor estético (y de cambio). María Beneyto consideraba que era un deber moral ineludible hacer una poesía que sirviera al hombre de alguna manera:

El hombre de nuestros días, enfrentado a presagios casi apocalípticos en medio de las punzantes dificultades diarias, tiene derecho a ese apoyo, a esa compañía, a esa ampliación de su palabra que el poeta le da cuando hace lo que llamamos poesía social. Hablar por aquellos que no pueden hacerlo, según la frase de Comus, puede ser un objetivo en la poesía de hoy. Si les tomamos la palabra enmudecida y hacemos voz ese patrimonio

<sup>338</sup> Paco Ibáñez: “Me llamarán” (B. de Otero-P. Ibáñez); *La poesía española de ahora y de siempre* 2.

<sup>339</sup> En Leopoldo de Luis., pp. 275-276.

<sup>340</sup> En Lince, pp. 66-67.

<sup>341</sup> En Leopoldo de Luis, p. 300.

<sup>342</sup> *Ibíd.*, p. 308.

común de la problemática actual, creo que sólo haremos, sencillamente, lo que se debe hacer. El que ese amor que damos sea o no correspondido por la inmensa mayoría lectora que deseáramos, ya es harina de otro costal.<sup>343</sup>

Los poetas sociales defendían que no eran tanto poetas políticos como poetas humanistas, pues, al tratar del hombre y su miseria de una manera solidaria, empática y comprometida, era inevitable tratar de las condiciones sociales, económicas y políticas (en la medida que se pudiera): todo, como sostiene Gabriel Celaya, había de quedar integrado en el poema: «La Poesía no es neutral. Ningún hombre puede ser hoy neutral. Y un poeta es por de pronto un hombre»<sup>344</sup>.

Los detractores de esta poesía pronto la calificaron como “panfletaria”, pues en esos momentos la poesía se estaba entendiendo, oficialmente, como ajena a los asuntos mundanos y de tono escapista (lo cual tampoco dejaba de ser panfletario):

... debemos acabar con esa superstición que da por panfletario el canto de los asuntos humanos del más acá en sus vinculaciones económicas y sociales, y por trascendental cualquier apelación al más allá, por muy falsa y charlatana que sea.<sup>345</sup>

Pero lo más importante es que ese mensaje humanista trascienda a los seres humanos, que haya comunicación entre el poeta y el hombre, que se concretiza, como dice Vicente Aleixandre, en el resultado del cruce de dos coordenadas:

... La autenticidad de tal elección temática queda aún testimoniada al comprobar que el pensamiento filosófico de nuestro tiempo experimenta así mismo su necesidad: la visión del hombre no como sustancia invariable, sino como fluido hacerse, como historia, como algo también colocado entre coordenadas de lugar y de instante, es acaso uno de los problemas fundamentales del pensamiento contemporáneo. A través de esa insistente melodía se expresa una vez más poéticamente el hombre nacido en esta tierra, y no sólo en ella (aunque el de nuestro país lo hace con rasgos propios que la distinguen).<sup>346</sup>

Fue Vicente Aleixandre quien, en su *Discurso de apertura del curso en el Instituto de España* (1955), definió lo que significaba el humanismo para estos nuevos poetas, frente al individualismo exacerbado de la literatura clásica; tal humanismo consistía en:

... confundirse en lo fundamental con la masa, con las multitudes que integran la sociedad, y ello porque no se reconoce en la jerarquía humana ningún valor superior a la humanidad misma: las otras virtudes ejecutables con solo añadiduras que poco pueden agregar a esa culminante condición.<sup>347</sup>

Sin embargo conviene insistir en que no era sólo quedarse en el hablar al hombre o hablar sobre el hombre; se necesita un elemento más:

---

<sup>343</sup> Ibíd., p. 396.

<sup>344</sup> G. Celaya, pp. 23-24.

<sup>345</sup> G. Celaya en Lince, p. 58.

<sup>346</sup> Aleixandre, p. 493.

<sup>347</sup> Ibíd., p. 505.

Otros poetas (tampoco importa el tamaño) se dirigen a lo permanente del hombre. No a lo que refinadamente diferencia, sino a lo que esencialmente une. Y si le ven en medio de su coetánea civilización, sienten su puro desnudo irradiar inmutable bajo sus vestidos cansados. El amor, la tristeza, el odio o la muerte son invariables. Estos poetas son poetas radicales y hablan a lo primario, a lo elemental humano. No pueden *sentirse* poetas de “minorías”. Entre ellos me cuento.<sup>348</sup>

Era, en definitiva, tratar sobre los hombres y mujeres de España, pero hablar de ellos y para ellos en su corazón: era mostrar al hombre y a la mujer en su trabajo, mostrar sus sufrimientos, sus miedos, pero también sus sueños y sus esperanzas: su vida en su cotidianidad. Era la verdadera reivindicación de las personas comunes, sencillas y humildes que sudaban las labores del campo, o se apretujaban en las viviendas-colmena de las grandes ciudades; eran los olvidados que levantaban las chabolas, los que partían a Francia a buscar trabajo, y también las prostitutas, los rateros y los alcohólicos; también estaban los represaliados, los presos y los fusilados; eran, en consecuencia, todos y cada uno de los perdedores de la guerra civil y sus inocentes descendientes. El hombre nuevo del que hablaban todos estos poetas después de la guerra era algo distinto del anterior, aunque conservaba algunas de sus implicaciones: ya no sería el nuevo ser humano que surgía de la revolución, que habría de vencer la división de clases; la guerra civil y la guerra mundial lo habían determinado de otra manera: ahora, principalmente, el hombre nuevo sería aquel que se sobrepusiera al odio y a la represión, sin renunciar a la lucha por un mundo justo, pues era portador de la justicia, pero que todavía alzaba su grito de dolor y angustia sobre las ruinas y los muertos de la guerra civil. Todavía podía tener todas esas tonalidades de un mesianismo humanista materialista, pero merecía la pena luchar por él y por ella.

Y, finalmente, los cantautores también recogieron el testigo del humanismo, por vía de los poetas sociales. Aquí ha habido algún tipo de polémica acerca de qué fue lo primero que movió a los cantautores a cantar determinados textos, si la política o la reivindicación de las personas. En un momento dado, González Lucini<sup>349</sup>, autor que pone el acento de la canción de autor en su dimensión humanista, llega a considerar, sin restarle su importancia, que la dimensión política no fue tan determinante como la reflexión humanista o antropológica, que habría constituido el principal punto de arranque: tal vez fuera su consideración una reacción a un momento, el de los 80 y los 90, en el que el estigma de “politizados” perjudicaba tanto el reconocimiento de los cantautores consagrados como el surgimiento de nuevos valores que siguieran un camino semejante porque, si bien es verdad que la reflexión humanista probablemente tenga más peso que la consideración política en sentido estricto, los manifiestos de los primeros colectivos e individuos dan a entender que las motivaciones fueron, en primer lugar, políticas, si bien la reflexión sobre el ser humano, tal y como quedó definida en la poesía social, está ya más que presente. Nosotros, por nuestra parte, y sin ánimo de quitarle la razón a González Lucini, consideramos que en esto también la canción de autor seguía el paso marcado por la poesía social: que la reflexión humanista y la reflexión política estaban irremediabilmente

---

<sup>348</sup> Ibíd., p. 525.

<sup>349</sup> González Lucini (1998), p. 221.

juntas, por cuanto era prácticamente imposible tratar de unos problemas sociales, humanos en primer término, sin hacer consideraciones hacia las condiciones sociales, políticas y hasta económicas, aunque fuera implícita e indirectamente, sobre todo cuando, como en la poesía social, tratar de estos temas en el arte era ya hacer política, aunque fuera desde una perspectiva solamente humanista o incluso cristiana. Aunque también es verdad que, en aquel contexto social y político, y más aún en el de la Transición, la dimensión política y social, en sentido estricto, se vio tan sobredimensionada, por la necesidad del momento, que otras dimensiones que trataban de cosas más concretas, pequeñas y humildes, pero no insignificantes en último término, se vieron desplazadas y soterradas por los grandes himnos de unidad o las sátiras contra el poder; tal vez las canciones de amor, las de temática filosófica y existencial, las que hablaban del ser humano en abstracto y en concreto, se vieron sepultadas, más por el público que por los propios creadores, por la coyuntura temporal. Sin embargo, y teniendo todo esto en cuenta, Lucini no está en absoluto equivocado cuando marca las condiciones de esa preocupación antropológica que, como en los casos de la literatura anterior, es una dimensión integradora de todo lo que le afecta al ser humano en su vivir cotidiano:

El contenido de la canción social por tanto va a definirse por su carácter profundamente antropológico. Asume con seriedad las grandes experiencias, interrogantes, inquietudes y búsquedas del hombre y se hace expresión o proyección de sus propias aspiraciones, necesidades y carencias.<sup>350</sup>

Especialmente cuando muchas de las primeras canciones poseían una importante carga existencialista, aunque ésta también tenga que ser redefinido. Las condiciones socio-políticas de los años 60 han cambiado, y la supervivencia del hombre no se presenta de una manera tan urgente como antes, aunque sigue presente, pues, aunque la represión y la violencia institucional se han mitigado, éstas siguen existiendo en formas directas e indirectas; pero el nivel de desarrollo en algunas capas de la población, y lo que conllevaba, consiguieron que esas formas de represión y violencia parecieran casi invisibles o consecuencia de haber hecho algo que se mereciera. Por otro lado, las estructuras mentales y sentimentales que el consumismo y la tecnocracia imponen sobre la población, también vienen a forzar la reconsideración del humanismo, o lo que puede ser lo mismo, de la lucha por las personas.

Con todas estas nuevas determinaciones, a penas es de extrañar, como decimos, que, al igual que la poesía social, buena parte de los comienzos de la canción de autor en España se hicieran en torno a la angustia de corte oteriano y también en torno a la pregunta por el hombre.

La angustia de los poetas de los 50 era más que una angustia existencial, como podría definirla Miguel de Unamuno, Martin Heidegger o Jean-Paul Sartre; esta angustia era todo un cruce de implicaciones, que podían ser hasta de distinta naturaleza: religiosa, atea, filosófica, pero también social, política e histórica. Los poetas, en cercanía a los filósofos existencialistas de la posguerra europea, encaraban esta angustia fruto de los recientes acontecimientos nacionales e internacionales, de estas maneras: la

---

<sup>350</sup> González Lucini: *op. cit.*, en Claudín [Coord.], p. 46.

religión podía ofrecer un consuelo, aunque también una rebeldía contra una visión buenista del mundo y de los hombres que es propiciada por Dios; en ese ambiente de la posguerra, la persona común se siente perdida, sin horizontes, muda por cuanto encuentra dificultades para comunicarse (algo que puede no ser una figura abstracta: los espías de la policía estaban por todas partes) y sorda, en cuanto esa persona también tiende a aislarse en sí, ensimismada por su propia miseria o sus tribulaciones; es una angustia social porque gran parte de la crisis existencial, de la fe en el ser humano y en la providencia divina, viene determinada por las condiciones de la miseria humana, y también es política, siendo la política del régimen la que promueve la miseria, la injusticia, la violencia y las desigualdades sociales, aunque a veces envíe, con toda su parafernalia publicitaria, a almas caritativas que tratan de paliar la miseria y las desigualdades.

Tomar conciencia de lo temporal es abocarse a la angustia o confiarse a la esperanza. El hombre se siente fugaz, se experimenta pasajero, y esa experiencia no puede realizarse sin que se le plantee al poeta el problema de su destino en la tierra y, en consecuencia, el problema de la muerte, de Dios y del más allá. Según como tal poeta resuelva desde la intimidad de su espíritu esos grandiosos interrogantes, será la sustancia sentimental que embeberá sus producciones: unos, los más numerosos, encontrarán dichosamente, dentro de sí mismos o en los signos que la naturaleza y la vida les brindan, fundamento bastante para anegarse en el golfo sereno de la fe completa, de la fe inspirada e iluminadora. Otros, menos dichosos, en medio de la tempestad finita se esforzarán por alcanzar la tabla de salvación y de consolación, y esta ansiedad dará su patético signo a su súplica o a su rebeldía. Otros, en fin, sin excluir a los dos grupos anteriores, ante la incógnita del vivir, cargarán el acento en la visión humana, buscando en ella con indagación dolorosa la fuente de la salud, y hallándola entre los demás hombres, considerando sus relaciones desde una fraternidad doliente o desde una solidaridad preocupada.

He aquí, pues, cómo escrutando únicamente el tema fundamental de la poesía nueva (la vida humana como localizada temporal y espacialmente) se nos aclara de algún modo el sentido de otras características que la constituyen de modo secundario: en primer lugar, el tono de angustia que nos sobrecoge muchas veces en la lectura de esos versos; o, por el contrario, la recurrencia del tema de la esperanza en tantos autores de hoy, lo mismo la esperanza teñida de predominancia religiosa que la matizada sobre todo de fe social.<sup>351</sup>

La angustia nace entonces cuando la persona se enfrenta a la vida misma y no la encuentra su sentido, se siente desorientada, desprotegida e impotente ante ella, que no es tanto la vida en sí como la vida condicionada y determinada por la coyuntura social, política y económica. Pero encarar esa angustia tiene hasta cierto sentido catártico, por cuanto ella encierra en sí a su contrario, que es la esperanza, y en opinión de poetas como Tristan Tzara, si el discurso sobre la angustia no contiene en sí a la esperanza, puede volverse hasta contraproducente:

... No es posible, en la miseria actual que no puede dejar de hacer mella en las regiones secretas de la vida moral, no es posible, digo, que la poesía

---

<sup>351</sup> Aleixandre, p. 500.

expresase otra cosa que la «desesperación». ¡Pero mal haya el que se coja a esta palabra como a un término definitivo! Esta desesperación va virtualmente acompañada de una gran «esperanza», la de ver cesar la dolorosa situación actual que la ha engendrado.<sup>352</sup>

La generación que empieza a despuntar a finales de los 50 recoge estas consideraciones a través, generalmente, de la lectura de estos poetas, reconociéndose en sus poemas: sienten el mismo vacío de significado. La visión de la sociedad que se había impuesto y que a lo largo de los años iría matizándose con otros significados, producía en la juventud un auténtico y tremendo hastío: existía toda una vacuidad de significados en aquello que les rodeaba, en la planificación constante de la vida desde la edad escolar hasta la madurez (más trágico aún que entre la clase obrera, en el campo, donde básicamente los niños nacían con las herramientas bajo el brazo y las niñas con un marido asignado), y en una sociedad que ya ha predispuesto el lugar de cada uno en el mundo: a los jóvenes de clase media les esperaba seguir los pasos del padre, heredar el negocio familiar o sacar las oposiciones del Estado; a los de clase obrera y a los del campo ya les esperaba el taller o los aperos de labranza; mientras que para las jóvenes de toda clase social, su único destino era el matrimonio y la maternidad... Pero, ¡qué bendición si se descubría una vocación religiosa en ellos y en ellas!... Planificaciones y determinaciones que hacían preguntarse a los jóvenes “¿a dónde vamos?”. No es por azar que la primera canción de autor hecha en España tenga una significación tan existencialista: “Al vent” de Raimon (quien, por otra parte, era un gran lector del existencialismo francés y de Antonio Gramsci):

Al vent,  
la cara al vent,  
el cor al vent,  
les mans al vent,  
els ulls al vent,  
al vent del món.  
I tots,  
tots plens de nit,  
buscant la llum,  
buscant la pau,  
buscant a déu,  
al vent del món.  
La vida ens dóna penes,  
ja el naixer és un gran plor:  
la vida pot ser eixe plor;  
però nosaltres  
al vent...<sup>353</sup>

Esta canción, por mucho que aún hoy en día haya quien trate de ridiculizarla por su simplicidad musical y por su aparente sencillez lírica, entroncaba perfectamente con todas las implicaciones de su generación: en ella se cruzaban todas las implicaciones; bajo una apariencia existencialista, la canción demanda implícitamente más justicia, un mundo mejor, y es un grito contra la injusticia y la represión: recordemos que el existencialismo también

<sup>352</sup> Tristan Tzara: “Iniciados y precursores”; Aznar Soler I, p. 396.

<sup>353</sup> Raimon *canta les seves cançons*.

era considerado subversivo por las autoridades, aunque en menor grado que otras escuelas de pensamiento, pero estaba relativamente permitido, por lo que en estos momentos tal vez fuera el existencialismo una buena herramienta para la denuncia y la protesta, además desde presupuestos humanistas y anti-pietistas. Otras canciones de Raimon de esta época, aunque la preocupación por el hombre será una constante en su carrera, también se inscriben en un existencialismo combatiente y de denuncia: “Som” (1961), en donde el cantante habla de la fugacidad de la vida; “A colps” (1963), en donde Raimon reflexiona cómo la vida y la muerte se hacen a golpes; “Perduts” (1964), un verdadero testimonio sobre la búsqueda del sentido de la existencia, abundando en la idea de una divinidad perdida en el ser humano; o “La pedra”, un poema sobre la indeterminación del camino de la existencia humana, tan arbitrario como el lanzamiento de una piedra<sup>354</sup>. Ideas existencialistas sobre la vida y la muerte que le venían también del poeta al que más musicalizó: Salvador Espriu.

On l'or acaba  
tan lentament, banderes,  
nit enlairada.  
Escolta una remor  
de moltes aigües:  
amb el vent, contra tu,  
cavalls salvatges.  
Quan et sentis cridat  
pels corns de caça,  
ja per sempre seràs  
del fosc reialme.  
Ai, el vell arrelat  
dolor que no té alba!<sup>355</sup>

En estas canciones de corte existencialista, los cantautores reflejaban su dimensión humanista, su preocupación por el ser humano y sus condiciones de vida (y muerte). En realidad, ése era uno de los pilares que, según Espinàs, sostenían a la Nova Cançó:

Los temas que utiliza: los problemas del hombre (especialmente los problemas concretos «de un tiempo y de un país»), la denuncia de ciertas situaciones sociales, el «amor no como tópico, sino como un auténtico sentimiento», autocrítica de los defectos personales y de clase, temas cotidianos como «síntomas de interés general, la naturaleza como choque y, a la vez, espejo de la propia inquietud; la conflictiva realidad de Cataluña».<sup>356</sup>

Otros cantautores siguieron esta vía humanista-existencialista de diversas maneras. Los hubo quienes reflejaron a un hombre corriente, concreto y común, como, desde una visión satírica, “L'home del carrer” de Pi de la Serra, o desde la empatía en el parado de 40 años reflejado en “Un home” de Benedicto; otros prefieren retratar al hombre como víctima de su tiempo, como Xabier Lete en su “Poeta hoiek”, en donde no se habla de un hombre en concreto, sino de *el hombre*:

<sup>354</sup> Canciones incluidas en el recopilatorio de sus primeros sencillos, *Disc antològic de les seves cançons*.

<sup>355</sup> Raimon: “Cançó del triomf de la nit” (Salvador Espriu-Raimon); *Cançons de la roda del temps*.

<sup>356</sup> *Apud* Torrego Egido, p. 19.



Gizona kartzelan sartu dute  
 Zer esan du?  
 Zer egin du?  
 Semeentzat ogia eskatu du.  
 Eta poeta  
 etxean gelditu da,  
 ateak itxita.  
 Gizona zigorrez jo dute  
 Zer esan du?  
 Zer egin du?  
 Guzientzat egia eskatu du.  
 Eta poeta  
 kalean gelditu da,  
 begiak itxita.  
 Gizona kartzelan hantxen dago.  
 Zer esan zun?  
 Zer egin zun?  
 Justizia pixka bat eskatu zun.  
 Eta poeta  
 ixilik gelditu da  
 beldurak eraginda.  
 Ai, poeta:  
 Gogorra izango da  
 zuretzat  
 askatasun eguna!<sup>357</sup>

Hay también quien resalta la negatividad de las personas, como el demoledor verso de “Longa noite de pedra” de Celso Emilio Ferreiro, cantado por Xavier González del Valle, al tiempo que se empatiza con la condición del condenado:

... Os corazós dos homes  
 que ao lonxe espreitan,  
 feitos están  
 tamén  
 de pedra. ...<sup>358</sup>

En otras ocasiones se presenta a las personas más cercanas, especialmente en los cantautores representativos de sus regiones: a sus propios paisanos, generalmente campesinos, a veces con denominaciones como “hombres de nuestra tierra” o bien con su gentilicio: el andaluz, el aragonés, *euskaldunon*... Y, finalmente, quien se dirige a lo más básico y más materialmente determinante de las personas: el cuerpo:

Os corpos ao fin  
 son cousas inconcrusas,  
 e os ollos tamén o son.  
 ¿Qué é o que nos queda?  
 Samente lembranzas  
 que han morrer con nós.

<sup>357</sup> *Xabier Lete* (EP).

<sup>358</sup> Xavier González del Valle: *Xavier* (EP: Edigsa-Xistral, 1968).

Os corpos ao fin  
 son abortos da terra,  
 e os homes  
 son cousas absolutas  
 que por qué han morrer  
 se non viviron.  
 Homes e lembranzas  
 son cousas  
 que samente dimanan  
 inconcreta anguria,  
 e soio ise é  
 sentimento certo,  
 e nin tan siquera ise.  
 A anguria é o único  
 sentimento certo  
 e nin tan siquera ise.<sup>359</sup>

En definitiva, se puede decir que hay muy pocas canciones que no se refieran, de alguna manera, al ser humano en distintas dimensiones: bien con un discurso acerca del ser humano en general y en abstracto, o sobre algunos elementos que le constituyen, sea material o espiritualmente; y, sobre todo, dentro de esas dimensiones espirituales, aquellas que potencian las capacidades más positivas del hombre, como son la esperanza, la libertad y su capacidad de empatizar y solidarizar con los demás. Francamente, la inmensa mayoría de estas canciones, a parte de elaborar un discurso acerca del ser humano, también han constituido un buen compendio de los valores propios del ser humano, o valores antropológicos, como la libertad, la solidaridad, la igualdad, la justicia, el amor, la fraternidad, la paz, la autenticidad, la esperanza y la propia fe en la humanidad; de ahí que González Lucini las denominase, en su momento, *sociales y antropológicas*, por ser un movimiento que intentaba un acercamiento crítico tanto a la realidad social como a la realidad humana<sup>360</sup>. Pero, aunque la dimensión humanista o antropológica estuvo presente desde el principio, ésta fue desarrollándose a medida que el movimiento iba madurando, hasta llegar a una profundización más íntima de las realidades antropológicas constitutivas del ser humano<sup>361</sup>. Lo cierto es que la reivindicación de las emociones y los sentimientos también estuvo presente en la canción de autor, incluso en unión de las reivindicaciones sociales, lo cual tiene también su por qué en la estructuración política, social y económica. Testimonio de Elisa Serna:

... a nosotros no nos preocupa solamente que haya un régimen de libertades o que haya un cierto nivel salarial, sino también toda una problemática humana, a nivel de una legislación muy concreta que hay con respecto a las relaciones personales, y que, en el cambio, los partidos principales y los no principales, la tienen que tener en cuenta, porque

<sup>359</sup> Vicente Araguas: "Os corpos" (Alfredo Conde-Araguas); *Vicente* (EP).

<sup>360</sup> Torrego Egido, p. 43.

<sup>361</sup> González Lucini, *op. cit.*, en Claudín [Coord.], p. 45. Nótese que este autor cambia su enfoque inicial, que en estos primeros momentos es el social, en su obra *Crónica de los silencios rotos*, en donde plantea que el punto de arranque fue la reflexión antropológica, como hemos observado.

mientras estos problemas, que alguna gente dice que son secundarios, no estén totalmente resueltos, no habrá una revolución real.<sup>362</sup>

La tecnocracia institucional y su “fin de las ideologías” (que, según ellos, no eran producto de la razón, sino del sentimentalismo), recuérdese, con políticos como López Rodó y López Bravo a la cabeza, había planteado un proyecto de sociedad basado en el modelo de la empresa privada, en el que se primaba una pretendida objetividad racionalista (que en realidad nunca existió), la necesidad de planificarlo todo, la primacía del beneficio (sobre todo económico) y del utilitarismo consecuente: el provecho, la eficiencia, la eficacia, etc., por lo que todo aquello que no se atiene a esta visión de la sociedad, estorba, se debe apartar. Esto quiere decir, y no es en absoluto una exageración, que la educación emocional y los sentimientos quedaban relegados en favor de aquella que reportaba beneficios. La generación de los años 60 y 70 se rebela contra esta visión *racional* de la vida: rebelión que no sólo se llevó a cabo en España.

Esa crítica de la racionalidad (...) también ha encontrado su reflejo en la Canción de Autor. En ella también aparece el desenmascaramiento del proceso de la racionalidad tecnológica, que esconde bajo su apariencia de neutralidad y de adaptación a fines preestablecidos un proceso político pues dirige la sociedad y la vida de los individuos hacia los objetivos de una mayor productividad, de una mayor eficacia, de la automatización. Esos objetivos, que derivan de las «ruedas, tuercas y tornillos», olvidan otros fines auténticamente humanos: la justicia, la paz, la libertad, el amor,...

<sup>363</sup>

Por resumir la idea: la canción de autor, como voz generacional, traía los ecos de dos tipos de rebeldía de la juventud: una, la más recordada y conocida, es la rebeldía socio-política; la otra era la rebelión moral o, si se prefiere, la rebelión contra la moral imperante del régimen, que era, a la vez, católica, en cuanto a las costumbres, y *racionalista*, en cuanto al trabajo y la vida cotidiana (en un solo concepto: Opus Dei). Respecto a las dos moralidades del régimen, en la canción de autor se exponen también las alternativas: otras formas de sentir y de vivir:

En el trasfondo de todo el movimiento de la canción social y antropológica, latiendo en todos y en cada uno de los grandes núcleos temáticos por ella desarrollados, aparece un elemento común de confluencia ideológica: la necesidad, expresada por los poetas y cantores, de humanizar la existencia en el contexto de un mundo y de una sociedad tendente a la despersonalización y, consecuentemente, la reivindicación de la propia individualidad personal en medio de la masa.

Humanización de la existencia, necesaria y urgente, que permitiera la recuperación de los grandes valores y posibilidades de la persona, en aquel momento manipuladas o reprimidas (...)<sup>364</sup>

Las canciones de amor de los cantautores, por ejemplo, no eran tan gratuitas como a día de hoy pudiera parecernos (incluso las que podrían considerarse más comerciales de Serrat o Víctor Manuel), sino que desafiaban

---

<sup>362</sup> Álvaro Feito: “Elisa Serna: Balance de ocho años de franquismo”, *op. cit.*, p. 44

<sup>363</sup> Torrego Egido, pp. 124-125; el entrecomillado se corresponde con la canción de Jei Noguerol “Rodas, torcas e tornelos” (*Denantes dos vinte anos*).

<sup>364</sup> González Lucini (1989) II, p. 293.

muchas cosas impuestas por la moral o por la topificación en las canciones al uso; en primer lugar, por el planteamiento original y honesto, desobedeciendo los clichés de la industria discográfica, aunque se tenga que recurrir a los poetas y, en segundo lugar, por plantear nuevas maneras de relacionarse y exponer como natural los comportamientos en ellas descritas. El caso de “Poco antes que den las diez”, de Joan Manuel Serrat, se suele citar de manera paradigmática, ya que trata de los momentos posteriores a las relaciones sexuales que su protagonista tiene con una chica más joven que él. En otras canciones de amor se exhibe un apasionamiento sexual que hasta entonces nunca había aparecido ni en las recatadas coplas ni en las adolescentes canciones pop; también hay otras en las que los roles tradicionales de género en las relaciones amorosas y sexuales quedan en entredicho, se relativizan o se intercambian. Y, por último, hay quien se atreve a tratar de algo que todo el mundo sabía pero de lo que no se podía hablar, y eso era el modo de la iniciación sexual que muchos chicos tuvieron: recurrir a la prostitución, algo que pudo traumatizar la salud de la vida sexual de muchos: canciones como “La primera” de Serrat o “Samaritana” de Patxi Andión hablaban casi sin tapujos (tan sólo los necesarios para pasar la censura) de esta práctica.

Otras canciones venían a reivindicar otras dimensiones de la vida humana, postergadas por la visión de la racionalidad tecnológica institucional, como era el valor de los sentimientos frente a esto. Como defiende González Lucini, era un sistema que empequeñecía las posibilidades de las personas, que las relegaba al anonimato gris de la vida (tampoco hay que olvidar que el régimen era, en esencia, clasista) y las impedía desarrollarse como personas:

... entendido como un planteamiento de la existencia en el que todo se da previsto, pensado y ordenadamente normatizado, y frente al que la persona no tiene más opción que la pasividad receptiva y la aceptación sumisa. Mecanismo de adaptación utilizado por la sociedad cuando actúa como superestructura opresora. Racionalismo que encadena a la persona al conformismo y a la masificación, atrofiándole su capacidad de sentir, adormeciéndole su propia realidad espiritual y privándole, en consecuencia, de sus propias búsquedas y hallazgos, es decir, de su libertad personal.<sup>365</sup>

El ejemplo que Fernando González nos propone, entre otros, es “Elijo la locura”, de Luis Eduardo Aute, un cantautor que, junto a otros como Hilario Camacho o la Elisa Serna de *Brasa viva*, planteaba más claramente la revuelta contra la moral establecida a través de una reivindicación de los sentimientos:

Hay quien mantiene la convicción  
de que la vida  
es una partida  
entre el azar y la comunión  
con el destino,  
entre la ley y la invocación  
al desatino.  
Quien mira no ve ni una mitad,  
es evidente

---

<sup>365</sup> Ibíd., p. 296.

que es diferente.  
 Entre mirar con la claridad  
 de la cordura  
 y ver con la luminosidad  
 de la locura.  
 Ante esa coyuntura  
 de claridad o lucidez,  
 con sensatez,  
 elijo la locura, aleluya,  
 elijo la locura...  
 Ante el intento de construir  
 la convivencia  
 en la apariencia  
 opongo el reto de destruir  
 toda la historia,  
 las estrategias, el porvenir  
 y la memoria.  
 No sólo no me quiero atener  
 a ser comparsa  
 de esta otra farsa  
 sino, además, me excluyo el deber  
 del raciocinio,  
 esa otra trampa que usa el Poder  
 para el dominio. ...<sup>366</sup>

Pero hay que tener cuidado con la semántica y conviene dejarlo claro no obstante: de la misma manera que la racionalidad de la que aquí hablamos, que sería, como propone Luis Torrego Egido, mejor llamada “racionalidad instrumental”<sup>367</sup>, no es exactamente el uso de la racionalidad como lo entenderíamos en filosofía, sino el uso de ella en cuanto a la planificación y obtención de beneficios económicos (sentido vulgar de utilitarismo), la revuelta contra la racionalidad que proponen canciones como ésta de Aute, no deben entenderse como una revuelta contra el uso de la razón ni como una alabanza al irracionalismo ciego, sino, precisamente, como una reivindicación del sentimiento y una revuelta contra ese uso concreto de la racionalidad; de hecho, las canciones, incluidas las de Aute, hablan tanto a la razón como al sentimiento, si recordamos testimonios ya citados de autores como Carlos Cano o Paco Ibáñez: ahí está su diferencia con las canciones de consumo, las cuales tienden a llamar al sentimentalismo más fácil, el sensiblerismo, pudiendo provocar, como dice Torrego Egido, la obnubilación y la frivolidad de los sentimientos, mientras que la canción de autor habla a los sentimientos, pero generalmente por la vía de la razón. Este mismo autor lo expresa de una manera muy clara y ajustada a la verdad:

... aparece en las canciones un tenaz trabajo de reconstrucción de la razón frente al odio a la inteligencia y al dogmatismo político impuesto desde el poder. Estamos ante la razón atropellada por el poder político, no por el consumismo o el modo de vida imperante. Surgen canciones que invitan a alejarse de las formas de vida impuestas desde el poder y que,

<sup>366</sup> Luis Eduardo Aute: “Elijo la locura” (Aleluya nº 4); *De par en par*.

<sup>367</sup> Torrego Egido, p. 126.

además, proclaman su rotunda negativa a identificarse con la verdad oficial, con la vida oficial, por su carácter deshumanizador y, precisamente, por su irracionalidad; una irracionalidad que impone dogmas por la fuerza y el miedo. Es la invitación a la rebeldía (...) <sup>368</sup>

Con todas las vueltas y transformaciones que el régimen tuvo, mantuvo casi invariable uno de los signos que más le entroncaba con la tradición fascista de la que había nacido: el odio a la inteligencia y el desprecio a la razón, algo que, de forma latente, en esta época todavía se manifestaba en hechos como las prohibiciones de los homenajes a Machado, Lorca o Hernández, el encarcelamiento de intelectuales y poetas (entre ellos, Dionisio Ridruejo y Carlos Álvarez) <sup>369</sup>, la suspensión de los catedráticos Aranguren, Tierno Galván y García Calvo, o la precipitada salida del país de José Bergamín tras una airada correspondencia con el ministro Fraga en 1963, a raíz de la “carta de los 102” <sup>370</sup>, incluso la destitución del ministro de Educación, Joaquín Ruiz Jiménez, podía interpretarse bajo esta perspectiva. La razón, por lo tanto, también formaba parte de esas confrontaciones contra la cultura oficial; la razón, dice Torrego, es un «arma contra el miedo, contra el silencio, contra la injusticia», y además contribuye a disolver el olvido oficial <sup>371</sup>. No es baladí que hubiera canciones como “El maestro” de Patxi Andión o “El profesor” de Aguaviva (dedicada a Tierno Galván) que reivindicaban figuras de una enseñanza anterior a la dictadura (la Institución Libre de Enseñanza) y/ o de aquellas figuras docentes que no se atenían a los dictados oficiales de enseñanza, que representaban un modo tanto de enseñar como también de relacionarse con el alumnado, basado en la ciencia, en la razón y en las humanidades, contra la superstición y la simplificación de la historia. También hay, en este sentido, canciones que atacan al irracionalismo del régimen directamente:

... On es diuen paraules i discursos  
que cada dia més ningú s’escolta?  
On s’estripen raons imprescindibles?  
On encara es recorden les creuades?  
On l’amor es pecat per immoral?  
On hi ha el Burro i l’Àguila Reial. ... <sup>372</sup>

Volviendo a la racionalidad instrumental, una de sus consecuencias fue la despersonalización consecuente, que Lucini describe así:

... la pérdida, más o menos consciente, por parte de la persona, de su propia identidad; pérdida de los valores esenciales que caracterizan la existencia humana y limitación o atrofiamiento de las posibilidades, que a

---

<sup>368</sup> *Ibíd.*, p. 244.

<sup>369</sup> También hay que aclarar una cosa: que, en algunos casos, muchas veces el encarcelamiento era casi voluntario y plenamente deliberado, cuando el afectado en particular se negaba a pagar una multa impuesta en base a sus opiniones. Todos sabían lo mal que quedaba un régimen, sobre todo de cara al exterior, que encarcelaba a sus poetas e intelectuales. Ése fue el caso del poeta Carlos Álvarez, tras haber sido expedientado por su participación en el homenaje a Antonio Machado en Baeza. Véase Gómez (2012), p. 91.

<sup>370</sup> Llamada así por ser una carta-manifiesto que 102 intelectuales firmaron en contra de las torturas a los mineros asturianos detenidos tras la huelga. Manuel Fraga respondió, únicamente, a la personalidad que encabezaba las firmas, José Bergamín, desencadenándose una intensa y furiosa correspondencia entre ambos.

<sup>371</sup> Torrego Egido, pp. 193-194.

<sup>372</sup> Pi de la Serra: “El burro i l’àguila”; *op. cit.*

toda persona se le abren, de cara a su propia realización y a su posible y siempre necesaria acción transformadora sobre la realidad.<sup>373</sup>

La despersonalización puede operar a varios niveles: a nivel antropológico, como defiende aquí González Lucini, como la pérdida de los rasgos individualizadores de cada uno en una homogeneidad colectiva de la que sólo sobresalen los elegidos, bien por méritos más o menos discutibles, bien por nacimiento; pero también a nivel de ciudadano o sujeto político, y a nivel cultural en cuanto a la pérdida de identidad cultural de las distintas nacionalidades españolas. La despersonalización puede actuar distrayendo al sujeto de sus verdaderos valores humanos, fijándose otras metas más bajas, como el valor del dinero, las apariencias o el prestigio, consecuencia alienante de esa educación en la racionalidad instrumental<sup>374</sup>. Frente a eso, la canción de autor respondía a veces contraponiendo los valores del sueño, de la utopía y de la fantasía a modo de denuncia contra la sociedad, planteando lo que en principio puede parecer lo imposible. Eso era lo que buscaba Pablo Guerrero en canciones como “Paraíso ahora” o “Un rincón de sol en la cabeza”:

... En mis canciones hay –al menos, eso creo– un rechazo del mundo en su situación actual, y el deseo de una sociedad distinta, nueva. Hay una revalorización del deseo, del sueño (y su confrontación dialéctica con nuestra realidad cotidiana), como factores importantes de un cambio social que incluya en sus proyectos no sólo cambiar la Historia, sino la vida. Creo que por ahí va, si es que consigo dar esto en mis canciones, su función social.<sup>375</sup>

La hermosa “Somniem” de Lluís Llach es un bello ejemplo de esa revuelta contra el sometimiento a los «ordenadores de intereses»:

SOMNIEU.

És clar que sí, somniem constantment.

ESPEREU MASSA.

És clar que sí, ham après a esperar i ho esperem tot.

VOLEU MASSA.

És clar que sí, volem massa, més, tot, àvidament.

TENIU MASSA PRESSA.

Sí, és clar que sí, caminar, arribar, recomençar, tenim pressa, molta pressa.

SOMNIEU.

Sí inevitablement, el somni d'avui com possibilitat del demà.

ESPEREU MASSA.

És clar que sí, i no ens fa cap vergonya ésser esclaus de l'esperança.

VOLEU MASSA.

És clar que sí, és el nostre dret rabiós, i encara més el nostre deure.

EXIGIU.

És clar que sí, apassionadament o amb tristesa.

I tanmateix,

i tanmateix, millor així,

millor un poble que es mou,

encara que, a vegades, precipitadament

encara que, a vegades, massa prudent,

<sup>373</sup> González Lucini (1989) III, p. 13.

<sup>374</sup> *Ibíd.*, pp. 50-51.

<sup>375</sup> Eduardo Haro Ibars, “La canción de Pablo Guerrero, un anhelo de libertad”, *op. cit.*, 46.

encara que, a vegades, brut, baix, rastrer,  
encara que, a vegades, sublim,  
millor així, amb tota la seva condició humana, estranya i senzilla;  
millor així, que no un ramat de xais sotmès al càlcul dels ordenadors  
[d'interessos.

Per això, que ningú no s'avergonyeixi de dir, que ningú no s'avergonyeixi de  
[cridar:

Somniem, si, constantment, somniem sense límits en els somnis,  
somniem fins l'inimaginable.  
Somniem sempre,  
i ho esperem tot, hem après l'art d'esperar, aquest art d'esperar  
en nits interminables d'impotència; sabem esperar i ho esperem tot, tot,  
i ho volem tot, volem l'impossible per a arribar al possible,  
volem el possible per a arribar a l'impossible;  
millor així, amb tota la seva condició humana, estranya i senzilla;  
millor així, que no un ramat de xais sotmès al càlcul dels ordenadors  
[d'interessos;

per això, si mai ens diuen, si mai ens gosen dir...

SOMNIEU

És clar que sí! constantment, somniem sempre.

Si en dieu: ESPEREU MASSA.

És clar que sí, hem après a esperar, i ho esperem tot.

Si ens dieu: VOLEU MASSA.

És clar que sí, volem massa, més i tot, àvidament.

Si ens dieu: TENIU MASSA PRESSA.

És clar que sí, caminar, arribar, recomençar, sí, tenim pressa.<sup>376</sup>

La racionalidad instrumental se unía al consumismo de los años 60, que, a través de la idea de la consecución de bienes, construyó toda una red de falsas necesidades y seguridades, cuyas consecuencias inmediatas fueron dos: la sumisión acrítica y el "prosaísmo" de la vida. La racionalidad instrumental quedaba unida al materialismo consumista, haciendo una pareja casi perfecta, en la que la gente ya no consumía para vivir de una manera más cómoda y digna, sino que se vivía para consumir desde el mismo momento en el que tener lo más y lo mejor definía el estatus social de su propietario: la publicidad jugaba varias cartas en eso, sobre todo jugando con los roles de género; dependiendo del producto, a veces apelaba directamente al sentido del orgullo masculino (se será más hombre con este coche, con este televisor...), que no era nada despreciable en una época en la que alguien era "un hombre" en cuanto podía mantener a su familia y todavía le sobraba para "caprichos". En cuanto a los roles femeninos, se alternaba entre la presión de grupo, como en el caso de los hombres, con frases tales como "sea la envidia de sus amigas", y el juego con sus sentimientos: la publicidad había empezado a introducir elementos sentimentaloides para vender un producto en anuncios en los que se podía ver a una familia feliz en torno a un electrodoméstico; naturalmente, nadie espera ser feliz por comprarse una lavadora (¿o sí?), pero sí llevar una vida más cómoda y libre para, por ejemplo, dedicársela a las necesidades afectivas de la familia. Al lado de la publicidad estaba también la nada desdeñable influencia de las "crónicas de sociedad" (futura "prensa del

<sup>376</sup> Lluís Llach: "Somniem"; *Somniem*.



corazón”), que podía operar de dos modos, especialmente sobre las mujeres: ver a todas aquellas aristócratas y grandes artistas producía una frustración, una sensación de fracaso, al comparar ese nivel de vida con el que se tenía (por no hablar de determinando privilegios sociales, morales y religiosos), produciéndose la envidia que expresa así Pablo Guerrero en una canción que critica los roles familiares: «La madre lee con envidia/ el quinto divorcio de la gran artista»<sup>377</sup>. Por otro lado, junto a la imagen de los triunfadores, de los ídolos de la mal llamada “cultura popular” y de los ídolos juveniles, que se presentan como ejemplos de la sociedad, promueven una imagen frívola de los sentimientos y de las relaciones humanas cuando se trataban temas como los noviazgos, los matrimonios o las separaciones de estos ídolos de la sociedad española. En este aspecto, también la canción de autor estaba ahí para criticar el afán consumista promovido por el sistema a través del televisor, que era...

... Conselleiro da familia  
a felicidade sinala:  
pode estar na lavadora  
na botella ou nunha laca. ...<sup>378</sup>

La consecuencia de la sumisión producida por la racionalidad tecnocrática y por el afán consumista tiene una consecuencia, que se ve acentuada en los roles sociales, que las clases medias y trabajadoras habían acabado por aceptar: si en el pasado fue por el miedo, ahora era por la compra de sus conciencias a través del consumismo y de asegurarles una falsa red de seguridades que acababan degenerando en la rutina del trabajo embrutecedor y alienante. Es lo que Torrego Egido denomina el “prosaísmo de la vida”: un fenómeno en el que el vacío vital producido por la falta de alicientes culturales es sustituido por la rutina y por las diversiones frívolas y pasajeras:

Esa constancia de que la vida actual produce una honda insatisfacción, se acompaña de otra certeza: el tremendo poder de la rutina, de las actividades monótonas, de la despersonalización. Ese poder es utilizado para el sometimiento y provoca actitudes no sólo de sequedad emocional, sino también de sumisión. Para mantener esa sumisión y esa atonía vital se utiliza lo que algunos denominan «saber popular» y que, en este caso, incluye una amplia relación de tópicos que tienden a mantener la situación tal como está.<sup>379</sup>

Es una cotidianidad, sostiene Luis Torrego, que impide el desarrollo afectivo, cuando no lo pervierte en una vulgarización y enturbiamiento de los sentimientos, los cuales se transforman en emociones carentes de sustancia, perdiendo su poder de subversión y provocando, por tanto, dominación y sometimiento a los cánones de comportamiento establecidos. Acaban plastificándose en clichés que se denominan *cultura popular*, siendo en realidad una forma vulgarizada de cultura que, al contrario que la verdadera cultura popular, «impide la reflexión sobre la propia identidad y sobre la vida»<sup>380</sup>, impide el pensamiento crítico y, añadimos, pretende anular la cultura de la resistencia. La sociedad, en su apariencia diaria, acaba configurada como una rutina triste, sin alicientes ni salidas, en la que habían caído los

<sup>377</sup> Pablo Guerrero: “La increíble historia del padre, la madre, el hijo y la hija”; *A tapar la calle*.

<sup>378</sup> Benedicto: “O aparato”; *Os nomes das cousas*.

<sup>379</sup> Torrego Egido, pp. 256-257.

<sup>380</sup> *Ibíd.*, p. 258.

mayores; nada representa mejor que la revuelta de las generaciones más jóvenes contra ese plan vital que este poema de Pere Quart, musicalizado y cantado por Ramón Muntaner: la “Cançó de carrer” confronta la creación de un mundo mejor y la reivindicación de los perdedores frente al gris mundo de los padres, envueltos en la seguridad, falsa y aburrida, que les proporciona el consumismo y las diversiones que no aportan nada al desarrollo personal:

Quan jo tindré cinquanta anys  
no vull ser com el pare:  
cansat i sense fe,  
renec o riallada;  
treball embrutidor,  
futbol cada diumenge,  
el tuti al cul d’un bar,  
tabac de vuit pessetes.

La televisió  
que ofega la paraula;  
i banys en un mar brut  
quan vénen les vacances.  
La mare un escarràs:  
la plaça i la neteja;  
i els meus germans petits,  
escoles de mals mestres.

Quina buidor! Potser  
només viuen de veres  
els qui moren matant  
al carrer o a la guerra.

Apostols i cabdills,  
llanceu el crit d’alarma!  
Savis, tècnics, obrers,  
forceu les vostres màquines!  
Genis de totes les arts,  
embelliu la croada!  
Homes, dones, infants,  
de tota llengua i raça  
i els misers i els vençuts,  
ramada innumerable,  
espereu i engrossiu  
el clam que ens agermana.  
Encara hi som a temps!  
Encara, encara, encara!  
Destruïrem un món  
estúpid i sense ànima!  
Cavem els fonaments  
d’una vida més alta!<sup>381</sup>

Contra eso, la canción de autor enarbolaba la reivindicación de unos valores antropológicos, sentimientos y dimensiones humanas mucho más auténticas que, no sólo contribuían a mejorar a las personas, sino que además podrían contribuir a crear el cambio en la sociedad, aunque sea en la

---

<sup>381</sup> Ramón Muntaner: “Cançó de carrer” (Pere Quart-R. Muntaner); *Cançó de carrer*.

conciencia de los miembros que la componen. Muchos de ellos están ya de manera más o menos explícitos en las canciones en general, como es el caso de la esperanza.

En este panorama vacío de sentido por todas esas determinaciones (racionalidad instrumental, falta de libertades, consumismo, materialismo en sentido vulgar), alimentar la esperanza, entendida como fuerza positiva para alcanzar unas metas, podía llenarlo de sentido y marcar horizontes vitales de diversa naturaleza, aunque para ello se tenga que partir previamente de la angustia y la desesperación, como decía Tristan Tzara; si incluso una canción que había nacido en los campos de concentración nazi, como “Soldados del pantano”, podía albergar en sus estrofas finales esa esperanza contra todo, aquello era posible.

La esperanza es la condición indispensable para poder llevar a cabo un proyecto vital; y si a veces parece que es cargar contra la realidad efectiva, realmente ahí reside su poder: en plantear una alternativa por la que se merece luchar. Dice Fernando González Lucini:

El valor y el sentido de la vida se reafirma así en la esperanza. Frente al dolor y a la frustración que produce el contacto con la realidad, una realidad lejana y opuesta en gran medida al proyecto de liberación que acuna en el corazón del hombre, surge el inconformismo activo de un pueblo que no se resigna a morir en la desesperanza y que reivindica ese estallido potente de la vida. Desde esta perspectiva, la vida y la existencia cotidiana del hombre que espera recobra su sentido, aun en medio, muchas veces, del “sin sentido” que le envuelve. (...) <sup>382</sup>

La esperanza no sólo es un gran valor antropológico capaz de posibilitar toda acción, sino que también tiene un enorme valor social: canciones como el “Canto a la libertad” de José Antonio Labordeta, la “Cançó de carrer” de Ramón Muntaner («encara hi som a temps») o “Goazen alegeraki” de Pantxoa eta Peio, giran en torno a esta idea de la necesidad de no cesar en el empeño de construir algo mejor gracias a la presencia de la esperanza en el espíritu de sus letras, si bien también hay que partir de una importante fe en la humanidad, como decía Paulo Freire y también sostiene Lucini:

... la persona encierra en sí misma la posibilidad de convertirse en fuente y camino de liberación. La persona, cuando se hace consciente de su situación y se revela positivamente frente a ella, cuando descubre con insatisfacción su realidad y siente la necesidad de abrirse a nuevos horizontes, puede llegar a ser uno de los principales agentes de su propio cambio y del cambio de la sociedad. <sup>383</sup>

La esperanza reclama, insistimos, una actitud dinámica y una voluntad de cambio por parte de los individuos <sup>384</sup>; la esperanza entendida en este sentido convoca a una mayor implicación activa en la vida, como revelan canciones como “Y vives con la ventana abierta” de Pablo Guerrero o “La ventana” de Suburbano: *la ventana* y *el balcón* eran ya figuras viejas de la poesía comprometida o de aquella que reclamaba más implicación del poeta en los asuntos mundanos, como pueden ser los “Nocturnos de la ventana” de

---

<sup>382</sup> González Lucini (1989) I, p. 99.

<sup>383</sup> *Ibíd.*, p. 104.

<sup>384</sup> *Ibíd.*, p. 107.

Federico García Lorca o “¡Qué lástima!” de León Felipe; estas imágenes simbolizaban el deseo del poeta de implicarse y actuar en la sociedad, a pesar de lo adversa que pudiera ser la realidad que hay tras esa ventana.

En cierto sentido, González Lucini entiende la esperanza como un fundamento para la aparición de otros valores antropológicos o aspiraciones humanas, como son la utopía, la libertad, la solidaridad, el amor, la amistad, etc. Respecto a la libertad, que pudiera ser el supremo valor antropológico, y entendida casi como un *noúmeno*, se traduce en *anhelo* de ella, y es lo que en buena parte hace nacer la esperanza en los seres humanos, sobre todo en regímenes opresivos; se representa en las canciones de dos maneras básicas, pero que pueden interrelacionarse: como libertad personal, moral, en el sentido de autorrealizarse, de completarse, que sería un sentido de libertad absoluta; y como libertad relativa, en su dimensión política y cívica: *ser libre para expresarse, amarse*, etc. Muchas veces, en esta época, esa libertad, tanto la moral como la política, estaba mucho más restringida (o tenía sus trampas), por lo que, como hacía la oposición más o menos organizada, había que conquistar los pequeños rincones donde ésta fuera posible, algo que también la canción reflejó: “Un metro cuadrado” de Vainica Doble<sup>385</sup>, o “Petita estança” de Maria del Mar Bonet, espacios donde se podía ser uno mismo o comunicarse con los demás a niveles más altos que los cotidianos.

Un metro cuadrado  
de tierra es bastante,  
un metro cuadrado,  
con tapia de piedra  
todo él rodeado.  
Que la gente sepa  
que todo eso es mío  
y nadie se atreva  
a entrar sin permiso  
y, dentro, un manzano  
o tal vez una parra  
para refugiarme  
en su sombra en verano,  
con una guitarra,  
pues no cabe un piano.  
Un metro cuadrado  
sembrado de hierba  
y en él recostarme  
un poco encogida,  
rozando la piedra.  
Un libro en las manos,  
con estampas viejas  
y canto dorado:  
Cuentos de Calleja.  
Se escucha el cuclillo  
Oculto en la parra  
Un cri-cri que acompaña  
su canto sencillo,

---

<sup>385</sup> González Lucini (1989) II, p. 29.

Son hermano grillo  
Y hermana cigarra.  
Sobre mi cabeza  
será el cielo mío,  
todo el cielo propio...  
y podré mirarlo  
sin pedir permiso  
con un telescopio,  
y bajo mis pies  
un metro cuadrado  
de mi propia tierra,  
hasta el fondo adentrado,  
para que me entierren  
bajo la maleza,  
junto a mi guitarra,  
de pie o de cabeza.<sup>386</sup>

Pero el anhelo de libertad en abstracto, de manera que pudiera ser un comodín para cualquier situación, estuvo en la mayoría de las canciones, hasta el punto, quizás, que también se convirtió, en un período determinado, cuando la industria discográfica empezó a interesarse por los cantautores, en un pasaporte efímero para grabar alguna canción.

La aspiración a la libertad y la esperanza que ella despierta puede fomentar otros valores que alimentan ésta y unen para aquélla. A nivel algo individual todavía, estaría el sentimiento utópico, en el sentido de idear una imagen mejor, más o menos realizable, que lo actual. Ahora, tal vez por esto, a muchos de los cantautores, como a muchos izquierdistas, se les colgó el epíteto “utópico” de forma peyorativa por parte de los detractores conservadores de entonces y de hoy, ateniéndose a la realidad social que se habían formado para ellos y que pretendían justificar como si fuera causa de la naturaleza y no del ser humano: la utopía no tiene razón de ser, ya que atenta contra el sentido común y no es *realista*. Otros detractores que se llaman revolucionarios, cargan contra la dimensión utópica al considerar que lo único que consigue una utopía es paralizar los impulsos reformadores y revolucionarios. Unos y otros olvidan, o pretenden olvidar, dos realidades acerca de la utopía: los conservadores, que también tienen sus utopías, sea el beneficio económico o el Paraíso supraterrrenal, olvidan que, si bien una utopía puede no ser realizable en la realidad, aunque ésta es temporal (ya que utopías imposibles como la abolición de la esclavitud por fin tuvieron lugar), actúa como un nómeno, una meta a alcanzar a lo largo de la cual se consiguen desarrollar otras positivities: algo que un católico debiera tener siempre presente. Y, por su parte, y esto es lo que nos interesa todavía más, los revolucionarios, que también tienen utopías como la abolición de las clases y el fin de la explotación del hombre, parecen ignorar precisamente cómo funcionan sus propias utopías: si hay utopías destinadas sólo a la contemplación, también hay otro tipo que propugna el esfuerzo por realizarlas o tratar de hacerlo. Hay utopías, como las revolucionarias, que tienen la exigencia del esfuerzo para hacerlas realidad; tal vez, o tal vez no, sea exagerado decir que la idea de democracia en los años 60 era una utopía:

---

<sup>386</sup> Vainica Doble: “Un metro cuadrado”; *La bruja/ Un metro cuadrado* (EP).

utopía en la que se había venido trabajando desde el año 39 y que cada vez parecía más realizable. La utopía tiene el valor de sacar lo mejor de las personas y también, movidos por la esperanza, de convocarlas a un esfuerzo que puede ser común. Éste es el sentido de la dimensión utópica de las canciones que González Lucini defiende en su obra: una utopía que no es evasiva, sino dinámica, que además da sentido a la existencia individual o colectiva: «Utopía que da a la vida una dimensión dinámica de proceso hacia metas más satisfactorias que siempre aparecen con posibilidad de perfeccionamientos»<sup>387</sup>. Es, además, según él, opuesta radicalmente al materialismo y al realismo, *sentido común*, propugnados por el régimen, y que lo único que conseguían era sumir a las personas «en el desaliento, en la depresión y en el conformismo»<sup>388</sup>.

A su carácter dinámico y capacidad transformadora, hay que sumarle a esta utopía inserta en las canciones, que no era otra cosa sino el reflejo de un modo de pensar de una generación y de unas ideologías políticas, un cierto carácter crítico<sup>389</sup>, en cuanto podía surgir de la insatisfacción proporcionada por la contemplación del mundo y aparecer así como su negación. Canciones como “Com hauria estat bell” de Coses (que tal vez sea más una distopía) o “Ara mateix” de Lluís Llach (sobre un poema de Miquel Martí i Pol), presentan estados o condiciones utópicas que, tal vez, no fueran realizables plenamente, pero, por lo menos, tenían la capacidad de enseñar y desarrollar capacidades positivas a sus oyentes: quizás, como en el poema de Kavafis, “Ítaca”, cantado por Llach (adaptación de Carles Riba mediante), lo importante no es el objetivo, sino lo que se va aprendiendo por el camino. Pero, por otro lado, de vez en cuando, un golpe de realismo era más que necesario<sup>390</sup>.

No se trata, por tanto, de soñar con añoranza en paraísos ausentes, perdidos e irrealizables; la persona no puede huir de su realidad por muy inquietante y salvaje que se le ofrezca, es precisa la lucha, la defensa del propio ser y de la propia identidad en el presente, asumiendo y superando las contradicciones, el dolor y la niebla.<sup>391</sup>

La esperanza, sostiene González Lucini, si bien ha de ser, en primer lugar, un sentimiento individual, puede unirse a otras esperanzas individuales y fomentar, así, otro valor antropológico, que es la solidaridad:

El descubrimiento de la realidad como un reto, la búsqueda como una actitud profunda en el hombre, el trabajo y la lucha cotidiana, no son exclusivamente esfuerzos individuales que se emprenden en solitario; son, por el contrario, realidades que, a su vez, han de comprometer

---

<sup>387</sup> Ibíd., p. 79.

<sup>388</sup> Ibíd., p. 85.

<sup>389</sup> Ibíd. IV, p. 47.

<sup>390</sup> Existe una anécdota sobre la polémica acerca del final de una canción, que ilustra bastante bien esa confrontación dialéctica entre utópicos y realistas. Pablo Guerrero e Hilario Camacho, que acababan de conocerse, quisieron trabajar juntos componiendo una canción, “Volar es para los pájaros”, para la que Camacho compuso la música y Guerrero la letra: la canción, básicamente, es la interpretación de un suicida momentos antes de arrojar al vacío y, en el momento en que salta, Guerrero dejaba el final abierto: «Pero extendiendo mis alas, miro hacia el cielo y salto», como si tras el salto hubiera otra posibilidad que la de caer contra el asfalto; pero a Camacho, quien la grabó en su *De paso*, no le gustó y añadió un último verso: «... miro hacia el suelo y caigo...» (anécdota relatada por Antonio Gómez en conversación privada).

<sup>391</sup> Ibíd. III, p. 76.

solidariamente al grupo humano que comparte básicamente los mismos ideales, sentimientos y expectativas.<sup>392</sup>

La canción de autor se había propuesto bastante conscientemente fomentar la solidaridad, de distintas maneras: especialmente, dando noticia de la realidad de algunos colectivos humanos, fueran trabajadores, campesinos, mujeres, colectivos marginados varios, etc., aunque a veces se corriera el riesgo de caer en un cierto paternalismo; pero también procurando el fomento de la solidaridad entre los individuos de esos colectivos. Otro modo interesante fue acercar la realidad de la región y su cultura de la que el cantante no necesariamente tenía que ser representativo (por ejemplo, “País Basc” de Raimon); en el caso de ser representativo, el autor trata de ofrecer un retrato realista sobre las gentes trabajadoras de su región, aunque en primer lugar el destinatario de su canción sean los habitantes de ésta. Son formas éstas en las que la solidaridad se forma a través de la creación del sentimiento empático hacia otros colectivos o el propio:

La canción, como la literatura o el cine, proporciona la posibilidad de conocer las emociones de los otros. Se tiene así la oportunidad de abrir nuestra identidad afectiva y salir de ella, dirigiéndonos a la de otras personas. Es valioso el recurso educativo que pueden aportar algunas producciones de la Canción de Autor: conocer otra perspectiva desde la que se vive la sentimentalidad.<sup>393</sup>

Mientras que, en una forma más general, el autor llama a la solidaridad entre todos para conseguir un cambio progresivo, por lento que éste pudiera ser, como es el poema “Cerca de mañana” de Carlos Álvarez cantado por Elisa Serna. Indudablemente, la canción de autor tuvo una gran eficacia haciendo un llamamiento a la solidaridad entre los individuos y los pueblos de España, sin quitar ni por un momento el mérito que tuvieron otros campos artísticos ni, por supuesto, la labor de los sindicatos ilegales, los curas obreros y otras personas y colectivos varios que, a menudo, para afianzar el sentimiento solidario, echaron mano de las canciones o trajeron a cantar a los cantautores; no obstante, el secreto de su éxito en esto fue la manera de expresar esa necesidad de la solidaridad como valor social y humano, como dice Torrego Egido: es necesario conocer los sentimientos de alguien para poder desarrollar una cierta empatía:

En definitiva, las canciones, cuando aluden a las experiencias más propiamente humanas, resultan de una notable importancia educativa. Esa trascendencia viene dada por el hecho de que representa un modo de tener acceso a la «vida interior». Esa importancia educativa se transforma en fundamental si en el curso de dicha experiencia –la experiencia de acceder a la dimensión más íntima de la vida– se crean actitudes y juicios morales, que asumen así una fuerza incomparablemente mayor que los juicios que son solamente comunicados y comprendidos.<sup>394</sup>

Por tanto, junto a otros grandes valores humanos como el amor, entendido como motor del compromiso con los otros –que desarrollaremos más abajo– o la amistad, el pacifismo, el antibelicismo, etc., la canción de autor constituyó un vehículo para la transmisión y educación en ellos. Pero la

---

<sup>392</sup> Ibíd. I, p. 123.

<sup>393</sup> Torrego Egido, p. 247

<sup>394</sup> Ibíd., p. 249

dimensión humanista dio también algo más a la lucha política, de manera que no se quedaba sólo en esto: humanizaba las concepciones políticas de izquierda, de manera que ya no aparecían como algo lejano y ajeno a la realidad individual, o incluso algo diabólico: sino que podían encerrar grandes capacidades para el desarrollo humano y cultural, además de para el social. Para empezar, y teniendo en cuenta que el surgimiento de la canción de autor coincidió con el nacimiento de lo que se dio en llamar la Nueva Izquierda (una nueva concepción, que no sólo abarcaba realidades nuevas, como el ecologismo, el feminismo y la *altersexualidad*, y pretendía huir del estigma totalitario del modelo soviético, sino que proponía formas menos solemnes de entender la práctica política), la canción contribuyó a restarle ese halo de seriedad y tristeza que topificaba a los dirigentes de la izquierda tradicional. Hay un testimonio, similar a los que sucedería después en España, del cineasta chileno Miguel Littin sobre la campaña electoral en su país, que acabaría ganando Salvador Allende, y la amenización que tuvieron los actos de Unidad Popular por los folkloristas como Quilapayún, Víctor Jara, Los Parra o Inti-Illimani, entre otros:

Creo que los folkloristas tuvieron una participación destacadísima en la campaña electoral, justamente porque ellos necesitan muy poco para comunicarse, una guitarra, un micrófono, la voz y sus canciones. [...] Las canciones y los himnos fueron muy importantes, la gente los cantaba, los coreaba, y, cosa muy importante, ese aspecto de aparente tristeza que a veces tiene la izquierda fue cambiando, y la campaña más alegre fue la nuestra, la campaña de la izquierda, y fueron muchos los músicos populares que le dieron esa tónica de alegría. Uno tenía canciones que cantar y es importante tenerlas, porque tu voz se une a otra voz, y a otra voz, y a otra voz, y sale haciéndose una cosa colectiva, y la fe en el triunfo se acentúa, y así se redobla la acción y se habla con más gente.<sup>395</sup>

Los políticos de la izquierda española (entendida ampliamente), que después –sin ánimo de generalizar– acabarían por traicionarlos, no llegaron a comprender realmente lo que el apoyo de estos cantantes representaba: no era realmente amenizar el mitin o servirse parasitariamente de los aplausos propiciados al cantante<sup>396</sup>, ni dejarse ver en la fila 0 del recital de tal o cual cantante, invitado con otros para forzar la idea de unidad de progresismo democrático: ese apoyo no era una relación simbiótica o parasitaria, como se prefiera, sino que era un intento por humanizar la política, por acercarla más a los ciudadanos comunes y hacerla perder el peso de la seriedad e incomprensibilidad de los grandes conceptos políticos y económicos. Era algo que Carlos Cano ya había defendido en su “Política no seas saboría”

... Política no seas saboría  
y arrímate un poco al querer,  
que no se te escape la vía  
por esa hería que abre el poder.  
Escucha la guitarra loca  
y llena tus ojos de sol

---

<sup>395</sup> González Lucini (1998), p. 198.

<sup>396</sup> Merece esto una explicación: en conversación privada, Juan de Loxa y Fernando González Lucini nos decían que, una vez acababa el breve recital, el candidato apoyado en ese mitin aparecía inmediatamente sobre el escenario para, de cara a la prensa, aparentar que esos aplausos iban destinados a él.



al ritmo de los cantantes  
fertilizantes  
marcando el son,  
el son del entendimiento  
con su mijita de gorrión. ...<sup>397</sup>

... y que muy pocos consiguieron entender, o hacer realmente caso. No se trata sólo de cambiar un régimen político, o unas estructuras socio-económicas: también hay que operar un cambio en las personas que son ciudadanos de ese país, hacerlas mejor a nivel humano y, por tanto, a nivel político, y así será imposible repetir los errores del pasado. Ya lo decía el doctor José Luis Abellán en su crítica a la utopía marxista, según la cual, cambiando esas estructuras también se hará cambiar a la sociedad:

... No han caído en la cuenta de lo que hoy es un hecho evidente y admitido por todo el mundo: que la transformación de las estructuras económicas ha de ir acompañada de una revolución moral en el corazón del hombre; esta revolución moral ha de tender a suplantarse la actitud competitiva y agresiva del hombre normal de la sociedad capitalista por una actitud fraterna y solidaria, donde el hombre deje de ser un lobo para el hombre y se convierta en un hermano entrañable.<sup>398</sup>

Eso en cuanto a la contribución de los cantantes al uso público de la política. Pero también hay un sentido más profundo en esta dimensión humanista en cuanto a su divulgación entre el público, que se relaciona con lo expuesto por el profesor Abellán, y es la posibilidad de mejorar las capacidades humanas a través de un aprendizaje placentero, como decía Brecht<sup>399</sup>. Efectivamente, las palabras, escritas, leídas, recitadas o cantadas, no sirven por sí solas para conseguir el cambio para una sociedad más justa, pero todavía tienen una virtud, que es la de educar al ser humano, la de hacerle descubrir potencialidades positivas en él, que, tal vez, ignoraba que estuvieran ahí. En ese sentido encontraba el poeta Tristan Tzara el gran peligro que encierra la palabra, capaz de herir de muerte a la ignorancia:

Por esta razón, la palabra puede ser un arma más terrible que los cañones más potentes. Yo sé hasta qué punto puede agudizarse el conflicto en un ser sensible, entre la conciencia de la finalidad a perseguir y el paisaje necesario para llegar a esa finalidad. No se trata de aminorar al hombre, de castrarlo, sino, por el contrario, de enriquecerlo, de conducirlo hacia la plenitud. No se trata de renunciamento, sino tan sólo de hacer sensible el beneficio en dignidad de la persona humana. (...) <sup>400</sup>

El sentido en el que el arte es necesario no es por diversión o por una especie de ascetismo, desde la perspectiva del público, ni por mantenerse unos profesionales que se dedican a ello (derecho pleno y justo), sino porque, tanto para el que lo hace como para el que asiste a él, contribuye a mejorar a las personas, dándoles unos valores más altos y una cierta dignidad. Sostiene Fischer:

---

<sup>397</sup> Carlos Cano: *A la luz de los cantares*.

<sup>398</sup> Abellán, p. 28.

<sup>399</sup> «... hay un aprender gozoso, combativo y alegre. Si no existiera un aprender divertido, el teatro sería, por toda su estructura, incapaz de enseñar. El teatro sigue siendo teatro, también cuando es teatro didáctico, y siempre que sea buen teatro será divertido». Brecht (2004), p. 49.

<sup>400</sup> En Aznar Soler y Schneider III, p. 197.

Es evidente que el hombre quiere ser algo más que él mismo. Quiere ser un hombre *total*. No le satisface ser un individuo separado; parte del carácter fragmentario de su vida individual para elevarse hacia una «plenitud» que siente y exige, hacia una plenitud de vida que no puede conocer por las limitaciones de su individualidad, hacia un mundo más comprensible y más justo, hacia un mundo *con sentido*. Se rebela contra el hecho de tener que consumirse dentro de los límites de su propia vida, dentro de los límites transitorios y casuales de su propia personalidad. Quiere referirse a algo superior al «yo», algo situado fuera de él pero, al mismo tiempo, esencial para él. Quiere absorber el mundo circundante, incorporarlo a su personalidad, extender su «yo» inquisitivo y hambriento de mundo por los ámbitos de la ciencia y la tecnología hasta alcanzar las más remotas constelaciones y penetrar en los más oscuros secretos del átomo; quiere, con el arte, unir su «yo» limitado a una existencia comunitaria; quiere convertir en *social* su individualidad.<sup>401</sup>

Todo arte, pues, contribuye a completar al ser humano, bien, como dice Fischer, llevándolo al encuentro de sus semejantes, bien, a la vez, potenciando esas capacidades. Diversas artes como la poesía comprometida y la canción de autor, sencillamente, eran más conscientes de esta función de mejorar a las personas a través de un aprendizaje placentero, dirigiéndose a las facultades humanas:

Los cantautores se dirigen a facultades humanas que pueden ser mejoradas. En ellos late la ambición –conseguida o no– de hacer una llamada a dimensiones específicamente humanas, que constituyen lo más valioso de la persona. Los cantautores creen que esas facultades pueden ampliarse. A la vez, insisten en la dimensión social de los seres humanos y subrayan la importancia de la confianza en los otros y de la defensa de los intereses colectivos como palancas necesarias para rechazar la pasividad y sustituirla por la actividad, por la transformación.<sup>402</sup>

En el campo de la poesía esto era potenciar una dimensión que ya estaba en la literatura clásica y de todos los tiempos, pero en el campo de la canción popular, el planteamiento era ciertamente novedoso. Sí estaba presente en las obras vocales de la música culta y en algunas canciones del folklore, pero en la canción popular en sentido amplio a penas se había dado antes: no existe un discurso acerca del ser humano, salvo lo que le ocurre al protagonista de la canción y, en cuanto a los sentimientos humanos, éstos son tratados de una manera algo superficial, en comparación (con valiosas excepciones): esto también formó parte de la dignificación de la canción popular que llevó a cabo<sup>403</sup>:

Con razón puede llamarse a las canciones de Ovidi, Labordeta, Menese o Celdrán, «otra música». Frente a la canción-mercancía, ellos recogen los

---

<sup>401</sup> Fischer, pp. 6-7.

<sup>402</sup> Torrego Egidio, p. 70

<sup>403</sup> No sólo en España: la influencia de Bob Dylan, por ejemplo, sobre el pop británico, consiguió que éste empezara a abordar realidades y concepciones más complejas, frente las dulces baladas de amor y los ritmos elucubrantes del rock 'n' roll y del rythm & blues. "Help!", de los Beatles, o "Satisfaction", de los Rolling Stones, iban por esta línea: canciones que empleaban palabras más abstractas y reflejaban realidades más complejas en sus atores.

testimonios humanistas y líricos del trabajo, el paisaje, la opresión, el hambre de libertad, etcétera. (...) <sup>404</sup>

En definitiva, el de la canción de autor fue un humanismo, la mayor parte de las veces, de andar por casa, si se quiere, en el sentido de que se refería a las vivencias y sentimientos cotidianos; fue solidario en cuanto reflejaba injusticias, desigualdades y miserias desde la perspectiva de aquellos que las padecían; planteaba, por lo general, un rechazo contra la violencia y la guerra, aunque por razones de dignidad humana podía apoyar la resistencia armada de los pueblos frente al invasor, que en ningún caso deben entenderse como un elogio irracional a la violencia. Era un humanismo que, a través de la exposición clara y sincera de los sentimientos, planteaba alternativas morales y suponía una ruptura contra la norma establecida; además venía a expresar la necesidad de otra realidad frente a la rutina gris alienadora. Y, sobre todo, ponía como valores supremos a la libertad, la solidaridad y el ser humano.

Cuando los tiempos cambiaron y la canción de autor, si quería subsistir, ya no podía seguir con los planteamientos que hasta entonces había tenido, fue precisamente este discurso sobre lo humano, a niveles generales, pero sobre todo íntimos, lo que vino a salvarles. Para Luis Pastor, la canción todavía encerraba la posibilidad de encontrarse con la vida: «la canción plantea una alternativa a encontrarse con la vida, a buscar con los demás una sociedad que sea, aquí mismo, lo más feliz posible» <sup>405</sup>; mientras que Adolfo Celdrán decía que «el nuevo compromiso está en la lucha por el hombre», aunque no fuera más que seguir con una línea de trabajo que había quedado soterrada por el sobredimensionamiento del discurso político. En ese sentido, Celdrán descubre lo que fue en gran sentido el motivo último de muchas de esas canciones: una reivindicación de la vida plena contra la vacuidad existencial y contra la muerte:

El trabajo que me interesaba es el de creación de nosotros mismos. La gente se divide en dos, los que van en contra de la vida, el «viva la muerte», el luchar contra los vivos, el reivindicar el derecho a morir y a matar. Y los hay en todas partes, aunque más bien se dan hacia la extrema derecha, son los aquejados de plaga emocional. Frente a eso hay que ilusionar a la gente por la vida y contra la muerte, «mata sólo a la muerte». Luchar por estar cada vez más vivos y ser cada vez más nosotros mismos. <sup>406</sup>

Para la historia habían quedado una serie de canciones, algunas por redescubrir, que suponían un verdadero soplo de humanidad en su exposición sencilla y naïf, como “Qualsevol nit pot sortir el sol” de Jaume Sisa, que Antonio Gómez desgaja de esta manera:

... Cuando Sisa canta «*Bienvenidos, la casa nuestra es casa vuestra si es que hay casas de alguien*» no está expresando un lugar común o una fórmula de cortesía, está planteando una alternativa solidaria, llena de

---

<sup>404</sup> Juan Antonio Hormigón: “La ‘otra música’”; *Triunfo* Núm. 543 (24-II-1973), p. 48.

<sup>405</sup> En A. Gómez: “Entrevista con Luis Pastor: La crisis de la canción popular”; *Diario de Las Palmas* (21-VI-1981) ([aplomez.blogspot.com.es/2013/04/luis-pastor.html](http://aplomez.blogspot.com.es/2013/04/luis-pastor.html)).

<sup>406</sup> En Claudín (1981), pp. 179-180.

amistad, recuerdos y fantasía, a un mundo egoísta, insolidario y parcelado en mil presiones individuales.<sup>407</sup>

## Colectividad

*Cuando siento tu mano  
Siento todas: Me siento.*

Adolfo Celdrán

Con esto, además, se viene a comprobar la aspiración de ser expresión de unos colectivos sociales y culturales en la canción de autor. Autores como Fischer opinan que la mecánica y la razón última en el arte consiste en, partiendo de una sensibilidad individual, tratar de llegar a colectivizarla, tendiendo a ir hacia la integración en lo colectivo:

... El hecho de que el ser humano no eleve una protesta informal y anárquica contra el dolor y la pasión del destino individual sino que obedezca deliberadamente la disciplina del lenguaje y las reglas de la costumbre parece inexplicable... hasta que comprendemos que el arte es el camino que sigue el individuo para retornar a la colectividad.<sup>408</sup>

Haciendo un poco de historia, los finales del siglo XIX no sólo tuvieron aquellas obras que pretendían ser para todos, sino que, además --también como una forma de reacción--, aquellas nacidas del mero individualismo de su autor, de manera que casi nacieron hermanadas en sus objetivos:

*L'art pour l'art* fue un movimiento relacionado con el romanticismo. Nació en el período postrevolucionario del mundo burgués, junto con el realismo, que se proponía (...) como hemos dicho, explorar y criticar la sociedad. *L'art pour l'art* --la actitud adoptada por un gran poeta fundamentalmente realista, Baudelaire-- es también una protesta contra el utilitarismo vulgar, y las ásperas preocupaciones mercantiles de la burguesía. Su origen radica en la decisión del artista de no producir mercancías en un mundo donde todo era mercancía. (...) <sup>409</sup>

Al final, entrando el siglo XX, fue la visión individualista de la poesía la que comenzó a imponerse, pero los movimientos obreros, las revoluciones y revueltas, y la I Guerra Mundial, abrieron una nueva perspectiva de consideración de la relación del artista con su sociedad y, por tanto, con su pueblo, lo cual generó ardientes discusiones entre ambos grupos de artistas. A finales de los años 20, ya Ramón del Valle-Inclán declaraba contra el individualismo: «La multitud es el protagonista. Se acabaron los héroes, se acabaron los conflictos individuales»<sup>410</sup>, mientras que Antonio Machado abogaba ya por una poética que arraigara en la sentimentalidad colectiva<sup>411</sup>: eran los años en los que se empezaba a plantear la posibilidad de que la conflictividad social entrara en la literatura de alguna manera, y de hacerse portavoces de una sentimentalidad de su tiempo. Para Antonio Machado, especialmente, era tiempo de acabar con la escritura para entendidos y

<sup>407</sup> A. Gómez: "Sisa: la realidad que todos llevamos dentro"; *Diario de Las Palmas* (12-XII-1982) (<http://aplomez.blogspot.com.es/2013/03/sisa-en-1982.html>).

<sup>408</sup> Fischer, pp. 53-54.

<sup>409</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>410</sup> G. Martínez Sierra: "Hablando con Valle-Inclán"; *ABC* (7-XII-1928), pp. 8-9.

<sup>411</sup> Fuentes, p. 212.

selectos y de empezar una literatura que, teniendo esas connotaciones, fuera para la mayor parte de la población posible:

... o la obra del artista alcanza y penetra, en más o en menos, a esa misma masa bárbara, que deja de ser vulgo ipso facto para convertirse en público de arte, o encuentra en ella una completa impermeabilidad, una total indiferencia. En este caso, el vulgo propiamente dicho no guarda ya relación alguna con la obra de arte y no puede ser objeto de obsesión para el artista.<sup>412</sup>

Consideraciones que le llevaban a profundizar en un sentido humanista de la obra literaria, la cual, si no se hacía en relación recíproca con *el otro*, quedaba, a sus ojos, desacreditada<sup>413</sup>. El problema principal era hacer una literatura que ya no fuera el reflejo de los sentimientos individuales de un escritor, sino que fuera expresión, aunque individualizada, de una colectividad; en la revista *Octubre*, escribía Machado en el año 34 acerca de esa posibilidad que él llamó “lírica comunista”, por cuanto sería una poesía de la comunidad, y jugando con ese concepto y contraponiendo a la literatura burguesa occidental la nueva literatura rusa, describía como había de ser:

¿Cabe una comunión cordial entre hombres, que nos permita cantar en coro, animados de un mismo sentir? Así se plantea el problema de una lírica comunista. Para resolverlo será preciso encontrar un fundamento metafísico en que esta lírica se asiente, una creencia filosófica, ya que una fe religiosa es difícil en nuestro tiempo. Sería necesario creer 1.º) Que existe un prójimo, otros yos, una pluralidad de espíritus, otras puras intimidades como la nuestra; 2.º) Que estos espíritus no son mónadas cerradas, incomunicables y autosuficientes, porque entonces no habría sino múltiples soledades que se cantan y se escuchan a sí mismas –lírica burguesa– 3.º) Que exista una realidad espiritual, trascendente a las almas individuales, en la cual éstas puedan comulgar.<sup>414</sup>

Con esto, Machado exponía el concepto de comunicación de las individualidades entre sí, y de éstas con la colectividad. Planteamientos de una lírica que era tan social como humanista, que tendría ecos en toda una serie de poetas que instruirían a las siguientes generaciones. Vicente Aleixandre declaraba:

Pero humildísimamente cada poeta pone su diferenciada individualidad, y en los sucesivos estados posibles de los hombres ellos expresan lo común y lo individual, como cada hombre, al vivir su vida, está viviendo la vida de un hombre, pero también la vida del hombre.<sup>415</sup>

La individualidad del poeta y del artista es inextirpable, pero en cada uno laten todas unas notas que le determinan como persona que pertenece a un momento y a un lugar y que representan, a niveles universales, las aspiraciones de la Humanidad entera. El poeta, como toda persona, lo quiera o no, representa a un colectivo único, la humanidad, pero también a otros colectivos menores en los que esa humanidad se determina en las coordenadas espacio-temporales y sus circunstancias derivadas.

---

<sup>412</sup> En Lechner, p. 109.

<sup>413</sup> Machado (2009) II, p. 54.

<sup>414</sup> *Ibíd.*, pp. 260-261.

<sup>415</sup> “En la vida del poeta: el amor y la poesía (Discurso de recepción en la Real Academia Española)”; Aleixandre, p. 401.

Pero, tal vez, en ningún otro momento de la historia literaria se forjara una unidad tan estrecha entre literatos y el colectivo como en los días de la guerra civil, cuando la tragedia unió a los unos con los otros. En esas circunstancias, los poetas hicieron grandes esfuerzos porque la poesía ocupara un lugar especial en la vida diaria de la población, lo cual tenía como consecuencia derribar las consideraciones de clase en torno a la práctica poética. Cotidianidad practicada desde uno de los instrumentos de consumo más diario: el periódico, en donde los copleros, como Luis de Tapia, ofrecían una visión poetizada de los sucesos a través de las “Coplas del día”:

Los copleros (anarquistas y republicanos) definen una nueva práctica poética. El verso, instrumento colectivo; la poesía no es exclusividad de una élite: al alcance de cualquiera si su experiencia se encuentra en las raíces de la vida: en la realidad cotidiana, en la práctica diaria de cualquier actividad. El poeta popular relaciona su existencia con las circunstancias históricas. No puestos privilegiados: alianza vida-arte, al servicio de lo cotidiano como de la trascendencia.<sup>416</sup>

Concepciones de hacerse eco de la colectividad que llegaron a los poetas sociales, en un momento en el que volvió a ser necesario, tanto desde el plano estético como el social, reivindicar la colectividad como fuente de motivos, pero no sólo: también como destinatario, real o potencial:

El poeta vive en un medio que es su tiempo histórico. No se limita a darnos un primer plano de su rostro, sino que respira, sufre, piensa y ama rodeado de otros seres con los que tiene mucho en común.<sup>417</sup>

De ahí buena parte de la definición de *social* aplicado a cualquier campo del arte: en que es un arte que refleja varias dimensiones del colectivo humano al que su artífice pertenece. Para poetas como Eugenio de Nora, los mayores y mejores poetas son aquellos cuya poesía se apoya, y está apoyada, por su propio pueblo, al que representan en cierto modo:

Se discute mucho ahora sobre la *poesía social*. Es ridículo. *Toda poesía* es social. La produce, o mejor dicho, la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a todo un pueblo, y aun a toda la humanidad). La poesía es *algo* tan inevitablemente social como el trabajo o la ley.<sup>418</sup>

Por otro lado, el escribir en y para los demás podía suponer una salvación para el poeta y su angustia: «Busquemos nuestra salvación en la obra común. Pesemos nuestra responsabilidad», decía Gabriel Celaya, quien sostenía que «al entregarnos, al ser para los otros, al ser en los otros» no sólo hallaban su motivo de escribir, sino que éste, además, los convertía en «hombres enteros y verdaderos», de una manera similar a como Fischer asegura que, a través del arte, el ser humano busca completarse uniéndose a los demás en colectividad; por eso es necesario dejar de ser «poetas que aúllan como perros solitarios en la noche del crimen», dejar de escribir para uno mismo o para un conjunto de espíritus selectos: no hay que olvidar lo que estas determinaciones implican, que los espíritus selectos son aquellos

---

<sup>416</sup> Salaün, pp. 164-165.

<sup>417</sup> José Hierro, *apud* Mangini, p. 42.

<sup>418</sup> “Respuestas incompletas”, en Francisco Ribes, *Antología consultada de la joven poesía española* (Santander, Artes Gráficas Hermanos Bedia), pp. 149-157; *apud* L. de Luis, pp. 96-97.

intelectuales y entendidos que apoyaban al régimen de Franco, mientras que *el hombre, los otros*, son el pueblo en su conjunto. Pero no es ésta una actitud nueva, sino que es un modo de escribir que viene de lejos, de la literatura más clásica y auténtica hecha en España:

Seamos como esos poetas –los grandes, los únicos, los universales– que en lugar de hablarnos desde fuera, como en un confesionario, hablan en nosotros, hablan por nosotros, hablan como si fuéramos nosotros y provocan esa identificación de nosotros con ellos, o de ellos con nosotros, que certifica su autenticidad.<sup>419</sup>

Hay que sentir como propio todo aquello que al poeta rodea e integrarlo en la poesía para ofrecérselo a quienes más lo necesitan:

Nuestros hermanos mayores escribían para «la inmensa minoría». Pero hoy estamos ante un nuevo tipo de receptores expectantes [sic]. Y nada me parece tan importante en la lírica reciente como ese desentenderse de las minorías y, siempre de espaldas a la pequeña burguesía semi-culta, ese buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a vida. Los poetas deben prestar voz a esa sorda demanda. En la medida en que lo hagan «crearán» su público, y algo más que un público.<sup>420</sup>

Ideas éstas que venían de la izquierda, sobre todo del marxismo, pero que también están presentes en otras ideologías, como el cristianismo de base, cosa que no implica necesariamente panfletismo, sino una manera de ser y de sentir que marcará a la parte más comprometida de la juventud de los años 60 y 70: una juventud que pensaba realmente que, para realizar un cambio real y efectivo en la sociedad, era necesario el esfuerzo de todos en unión solidaria, antes de que el individualismo exacerbado de los años 80 devorara todas estas ideas. La canción de autor reflejó también estos modos de pensar y de sentir en sus canciones, pero también en sus primeras manifestaciones.

Exceptuando artistas individuales, la mayoría de los cantautores se forman en colectivos que implicaban más que la unión de unas personas con similares inquietudes sociales y estéticas, pero que tendrían un carácter exclusivamente temporal:

... su carácter de movimiento aglutinador y solidario. Fue un movimiento desarrollado por “colectivos”, es decir, un movimiento en el que la idea del “yo” era indisoluble de la idea del “nosotros”; principio que pudo sostenerse en cada caso durante varios años y que cuando, por las circunstancias que fueran, no pudo conservarse, provocó la desarticulación de los grupos, y, en consecuencia, el mantenimiento de individualidades artísticas (...) y la desaparición de creadores que, por voluntad propia o forzados por las circunstancias, dejaron de cantar y de componer canciones.<sup>421</sup>

La idea de los colectivos tenía, como una de sus finalidades, el postergamiento del individuo en favor del colectivo: cada miembro, aunque actuara solo, siempre actuaba en nombre del colectivo al que pertenecía;

---

<sup>419</sup> En L. de Luis, pp. 258-259.

<sup>420</sup> Celaya, p. 25.

<sup>421</sup> González Lucini (2004), pp. 49-50.

aunque el hecho de que fueran colectivos y no grupos musicales, como suelen entenderse, da la idea de que aún el individuo tenía autonomía creativa, pero ateniéndose a las normas de su colectivo. Para muchos colectivos era primordial no fomentar el culto a la personalidad, para evitar innecesarios crecimientos del ego artístico y su cristalización en estrellas o ídolos juveniles: «Mantenimiento de la unión del grupo a despecho del “culto a la personalidad”» era, por ejemplo, una de las propuestas de Voces Ceibes, intentando evitar los errores que tuvieron los Setze Jutges con el caso Serrat<sup>422</sup>. Para otros era, también, la profundización en la relación cantantes y público, como dice el programa del espectáculo “Baga-Biga-Higa” del colectivo Ez Dok Amairu:

Reflejo y embrión de una tarea colectiva, somos un grupo y seguimos trabajando en grupo. Sentimos la necesidad de hacerlo así, de expresarnos en materia artística conjuntamente. Los recitales los enfocamos de manera más plena, es decir, con actuación de menos individuales, buscando una mayor profundidad en la relación cantante-público... La base de nuestro grupo es la canción-música-instrumentos populares. Al profundizar en esta expresión surge la necesidad de colaboración y la de aprehensión de otras formas artísticas, que comienzan por las más afines a la básica antes dicha, como danza, poesía, teatro, etc. Creemos que la expresión artística moderna es cada vez más compleja, más total. Para ello pensamos que hay que profundizar cada vez más en la esencia popular. E ir planteándola a su vez en la realidad cambiante.<sup>423</sup>

La idea de unirse en colectividades artísticas respondía, sobre todo en el caso de los colectivos representantes de sus regiones, a tratar de reflejar de algún modo a la sociedad que representaba: es decir, sus inquietudes, sus esperanzas, sus pensamientos, sentimientos y su protesta concreta. En cierto sentido, los colectivos tenían mucho parecido con los “equipos” que desde hacía tiempo funcionaban en las artes plásticas, como Estampa Popular o los cordobeses Equipo 57, quienes en los años 50, trabajando conjuntamente, dejaban «sin firmar las obras con su nombre, para acabar con la vanidad del artista, porque la misión social del arte consiste en ser compañero de los quehaceres diarios del hombre de la calle»<sup>424</sup>.

El gran problema, al menos en cuanto a los colectivos de la canción, se derivó de su propia naturaleza: el oficio de hacer arte; cuando, como es natural, algunas de sus personalidades comenzaron a evolucionar artísticamente y a adquirir más personalidad individual dentro de los colectivos éstos comprendieron, más tarde o más temprano, que su existencia, necesaria al principio, ya no era viable. El problema que tuvieron para ello los colectivos eran sus propios estatutos, demasiado rígidos algunas veces para poder permitir desarrollar a cada uno su propia personalidad artística: en el caso de Setze Jutges fue la lengua, y en el de Voces Ceibes el folklore (aunque con menos gravedad), lo que llevó, en parte, a su ruptura. Otros colectivos que tenían preceptos más abiertos, al menos en cuanto a música, como el Grup de

---

<sup>422</sup> “La ‘Nova Canción Galega’: su aparición y desarrollo”; *op. cit.*, en Xan Fraga, pp. 87-88.

<sup>423</sup> En Claudín (1981), p. 136.

<sup>424</sup> VV. AA: *Vida cotidiana y canciones II*, p. 105. Al no entrar exactamente en nuestro campo de estudio, no nos hemos ocupado a fondo de estos colectivos de las artes plásticas, por lo que desconocemos si pudieron tener los mismos problemas que los colectivos de cantautores.



Folk, Canción del Pueblo y Manifiesto Canción del Sur, rompieron por diversas circunstancias, como las derivadas también del desarrollo de la personalidad creativa, los distintos enfoques ideológicos (especialmente en los colectivos regionalistas) y otras cuestiones. En el caso, por ejemplo, de Manifiesto Canción del Sur, se conjugaron las desavenencias entre nacionalistas y los demás y la polémica en torno al culto de la personalidad, que fue lo que parece que llevó a Carlos Cano a abandonarlo y a invitar a sus compañeros a disolverlo a través de una carta que planteaba estos supuestos: partiendo de que la “canción de hoy” tenga que ser reflejo de la realidad, dicha canción ha de ser producto del subconsciente colectivo andaluz, es decir, que pertenece a todos, y es labor del cantante analizar esa realidad y exponerla en la canción; para ello es necesario un mínimo de autores que la haga posible. Pero estos movimientos no deben estar impulsados por unos «esfuerzos más o menos nostálgicos», ya que influirían sobre los creadores y, por tanto, en sus obras, con «visiones deformadoras de la realidad» de cualquier naturaleza, produciendo un desfase entre el autor y la realidad que pretende reflejar. Esta canción, además, no debe ser «exposición de unos personalismos intimistas», pues tales manifestaciones crearían una separación entre los sentimientos comunes y su «sintetización en uno mismo», lo cual imposibilitaría del todo la comunicación. Tampoco tiene que ser resultado de unas modas más o menos “progresistas”, que haría de ella un acto forzado, cuando la canción es «un acto vivencial, natural», de donde se desprende la exigencia absoluta de honradez para sus creadores: ha de ser producto del contacto mantenido y latente con el mundo y sus circunstancias «para después, meditadas las situaciones, hacerlas música con plena conciencia de las facultades y limitaciones creativas de cada uno en pro de una mayor eficacia». Concluye Carlos Cano que, observando estas exigencias, el colectivo al que él pertenecía, había fracasado, al no conseguir la «homogeneidad deseada» ni ser representativo de la realidad social de Andalucía<sup>425</sup>.

Aunque es un Carlos Cano que todavía se movía en el terreno de los ideales políticos sobre las formas estéticas, estos problemas que, siempre según él, tenía Manifiesto Canción del Sur y que imposibilitaba su viabilidad como movimiento representativo de la realidad andaluza, son extrapolables a otras experiencias colectivas. El fracaso de la mayoría de ellos se produjo por un deseo de sus miembros de no quedar confundidos en el marasmo de ídolos juveniles de la música popular, de permanecer al margen de la industria discográfica y de unas determinaciones ideológicas todavía muy marcadas, pero que –y Carlos Cano es un gran ejemplo de ello–, andando el tiempo, irían modificándose. Aunque lo que quedó intacto de todas esas experiencias era el deseo de reflejar la sensibilidad de una colectividad social, fuera a niveles regionales, nacionales o universales; de hacer de la canción expresión individualizada de los sentimientos colectivos.

Básicamente, los preceptos en torno al colectivismo en la canción eran los mismos que los de la literatura anterior: canalizar y sintetizar la sensibilidad de su tiempo (pensamientos, sentimientos, inquietudes, etc.) en una canción que es interpretada por un individuo, que puede quedar configurado como representante o portavoz de uno o varios grupos humanos, independientemente de que forme parte de ellos o no; pero su portavocía

---

<sup>425</sup> Texto íntegro en González Lucini (2004), pp. 146-147.

nunca debe de quedar por encima de la voz colectiva que está representando. Principalmente, lo que se perseguía con esto era formar la solidaridad y hacer llegar al público a una mayor toma de conciencia, elementos de los que hemos hablado ya, además de provocar ese sentimiento no menos importante, relativo a la empatía: decirle a su interlocutor que no está solo en absoluto.

En la letra del autor y en la voz del cantante, el grupo humano podía sentirse empático y solidario hacia otros grupos, o bien entre ellos, de manera que el colectivo quedaba cohesionado en una unidad que se esfuerza por cambiar las cosas. Además de la intencionalidad del autor/ intérprete y de las poderosas imágenes que puede utilizar, como “a chaga compartida” (Fuxan os Ventos) o “dolor unitario” (Nuberu), los autores contaban con un buen repertorio de recursos con los que reforzar esta intencionalidad de cohesionar a un grupo para el que ha hecho la canción:

Se extiende por la canción un sentimiento de compañerismo, de fraternidad, de afanes y proyectos compartidos. Por supuesto, no es necesaria la cercanía física, únicamente se precisan «heridas comunes». Esos conceptos –compañero, amigo, hermano– suelen ir seguidos de valoraciones o de expresiones afectivas positivas y es frecuente que llamen a la acción.<sup>426</sup>

El cantante nunca se presenta ante su público como portavoz, en el sentido de líder del grupo, sino que expone la sensibilidad del colectivo, que puede ser propio o ajeno; para ello se muestra empático y solidario con el colectivo representado en la canción cuando éste coincide con la audiencia, real o hipotética, empleando esas imágenes poéticas y esos adjetivos y vocativos, como en “Irmaus” de Fuxan os Ventos, o llamadas a la acción solidaria, como “Vamos juntos”, poema de Mario Benedetti cantado por Luis Pastor. El cantautor nunca deja de demostrar a su audiencia que, ante todo, es sólo uno más de entre ellos mismos; hay incluso quien dice que su papel es meramente circunstancial, puesto que no hace otra cosa que decir cantando lo que muchos piensan y sienten, pero que, tal vez, no lo pueden decir por no saber expresarse de una manera tan elocuente como la poética y no tener lugar ni eco en la sociedad; por eso casi siempre abundan, en las canciones que tratan de fortalecer el sentimiento colectivo, la narración en primera persona del plural. Son actitudes presentes en uno de sus primeros y mejores representantes, Raimon:

Su voz hay que oírla: dice cosas que nos conciernen. Él mismo así se lo propone al declarar que su actitud como intérprete de la canción no es otra que «decir las cosas que ocurren, que me pasan y que les sucede a los míos».<sup>427</sup>

Precisamente Raimon fue uno de los que importaron una fórmula a la canción, que ya existía antes en los poetas sociales como Pablo Neruda o Miguel Hernández, y es la fórmula de exponer el amor individual de una paerja como el comienzo de un proyecto solidario, empleando las expresiones de González Lucini. Esta figura nació en su momento como una solución entre el principio individualizador en la obra del poeta y su objetivo solidario y colectivo, como un puente entre ambos, pero también como una solución a cómo la

---

<sup>426</sup> Torrego Egido, p. 227.

<sup>427</sup> Jesús García de Dueñas, *op. cit.*

estética y la inevitable dimensión individual del poeta podría contribuir al cambio revolucionario, además de constituir un recurso bastante infalible contra la censura. Es necesario partir de la concepción del amor en la canción no como un tópico aceptado útil para la venta de discos, sino como la defensa de un verdadero valor antropológico que, además, puede llegar a ser el comienzo de otras cosas, como la esperanza, la solidaridad y el compañerismo: el amor tiene aplicaciones sociales.

En primer lugar, el amor es muchas veces un reducto en donde la esperanza puede mantenerse encendida, a veces como principio del amor y otras como final. En ese sentido hay canciones que expresan esta dimensión en la que la esperanza es alimentada por el amor de dos seres humanos, o por el amor de un ser a otro por el que merece la pena no rendirse: “Ene maiteari” de Natxo de Felipe, “Óyeme muchacha” de Antonio Mata o “Compañeira” de Fuxan os Ventos, son ejemplos que Lucini propone para definir esta potencialidad revolucionaria del amor activo y combativo:

... confluyen en un punto común: el amor de la pareja no es una fuerza de repliegue, no es un cobijo proteccionista y aislante que cierra sus puertas a la realidad; el amor de la pareja es un «recodo apasionado y tibio» de paz y de descanso desde el que se realimenta la esperanza para reemprender la lucha cotidiana; lugar de confluencia y apoyo, «río de fuerza en las entrañas» que revierte sobre la realidad en signos de cambio y de transformación social.<sup>428</sup>

El amor, como dice nuestro autor, tiene aquí la dimensión de contribuir a la esperanza cotidiana, necesaria para los pequeños combates que, de algún modo, contribuyen a la gran lucha. Realmente, la mecánica del amor se apoya en un acto solidario y recíproco de dos individuos, que puede abrirse hacia el exterior, extendiendo y compartiendo esa experiencia solidaria básica. Es por eso que no es un amor que pueda constituirse como aislante, sino que es activo y combativo; es una «actitud no cerrada en la pareja, sino abierta a la realidad, volcada también en el exterior, en los demás»; el ejemplo lo tendríamos en la canción de Raimon “En tu estime el mon”, tema en el que el sentimiento del autor por la persona a la que ama se extiende a otros seres humanos como “el labrador de mi tierra”: toda una serie de implicaciones y significaciones se encarnan en la persona amada, haciendo amadas a las vez a esas realidades de la vida y del mundo,:

El amor puede ser entendido como una experiencia de solidaridad absoluta, como el final de toda alienación e inutilidad. De ahí la necesidad de hacer llegar al exterior de la pareja lo que se vive en el interior de la misma. Se trata de una auténtica revolución, de la apertura a la utopía...<sup>429</sup>

El verdadero amor es una experiencia de solidaridad y compromiso de dos, en el que ambas personas sacan lo mejor la una de la otra (al contrario que pasaría en un amor cerrado sobre sí mismo), experiencia que puede ampliarse a los demás. En ese sentido, tiene una enorme capacidad, casi revolucionaria, de tratar de transformar la realidad en algo mejor, en unión de los demás; es lo que Torrego Egido denomina “el amor generoso”:

---

<sup>428</sup> González Lucini (1989) II, p. 242.

<sup>429</sup> Torrego Egido, p. 317.

Así, el amor aflora como una fuerza con capacidad transformadora sobre la realidad. La vida aparece como un reto y el mundo como un campo inmenso de posibilidades. El amor generoso convierte en una de sus metas la transformación social, la utopía por un mundo más justo.

... el amor es el único recurso para llevar a cabo una reconversión utópica de la realidad. (...) <sup>430</sup>

En otros casos el amor no se representa como comienzo, sino como justificación de una lucha colectiva: un mensaje heredado de los poemas de Miguel Hernández, como la “Canción del esposo soldado”; en otras ocasiones el amor es representado como un reugio ante una realidad desolada y angustiosa (“Canción última”, también de Miguel Hernández), pero teniendo siempre presente que nunca puede ser una excusa para darle la espalda a una realidad que exige un compromiso de cambio y a una colectividad humana que precisa de toda la ayuda.

Finalmente, el amor ha estado presente en muchas obras en las que se presentaba un final aterrador e inevitable, como último reducto de la esperanza. Miguel Hernández, en sus poemas de la cárcel, fue el máximo exponente de esta figura, y, siguiendo sus pasos, ejemplos como el “Al alba” de Aute <sup>431</sup> trataban de reflejar esa pequeña llama que puede alzarse ante la muerte.

El amor es un comienzo para muchas cosas, es un inicio y motor de cambio, cuando no su finalidad. Pero también respondía a esa forma de pensar que tenía la juventud de aquellos días: no era un recurso en absoluto gratuito ni para vender más discos; antes de que las generaciones que tomaron el relevo convirtieran, en muchas ocasiones, el sentimiento amoroso en una excusa para satisfacer los placeres personales y contra la concepción casta del amor de la iglesia católica, había una juventud que, si bien todavía podía tener resquicios inconscientes de patrones machistas, consideraba al amor como una unión de dos, una unión en la que podían cumplirse todas las esperanzas. El testimonio que en su día Adolfo Celdrán nos dio en torno a sus temas inspirados por la Revolución de los Claveles, es totalmente esclarecedor:

... la canción titulada sencillamente “Tú”, en la que la búsqueda del amor y de la libertad confluyen en una sola cosa. Y no es una metáfora: Entonces vivíamos así. La frase de “Espera” lo resume muy bien:

Cuando siento tu mano  
Siento todas: Me siento. <sup>432</sup>

Por eso, tal vez no sea casualidad que muchas de las canciones más comprometidas de entonces revistieran la fórmula de las canciones de amor, incluso musicalmente: “Diguem no” de Raimon, obviando el contenido de la letra, tiene la estructura propia de una canción de amor del estilo rock ‘n’roll (por la influencia de Ray Charles); pero también es una dimensión ésta que Raimon nunca dejó de reflejar en sus temas: temas que podían ser “sólo” canciones de amor (“Com un puny”), pero en las que también está presente esa dimensión, y en las que, además, el tema del amor confluía con temas

---

<sup>430</sup> Ibíd., p. 318.

<sup>431</sup> Ibíd., pp. 319-321.

<sup>432</sup> Correspondencia privada con Adolfo Celdrán.

sociales, como “De nit a casa”, la ya citada “En tu estime el mon”, “Si un dia vols”, etc.

Tal vez merecería la pena detenernos un momento en la figura de Raimon como ejemplo de la dimensión colectiva. Desde el principio, muchos reconocieron en él a un poeta y músico que expresaba la sensibilidad de su tiempo y de sus gentes: la mayor parte de los jóvenes, en algún o en otro modo, se veía reflejado en sus canciones y, no menos importante, en su forma de cantarlas. Para muchos, ver actuar a Raimon era una fuerza catártica, de la que salían con las convicciones más cimentadas y reafirmando la voluntad de cambio.

... Acerté simplemente a expresar esa especie de angustia colectiva ante situaciones colectivas, que hacía sentir su peso especialmente en los medios culturalizados y universitarios. En realidad, lo que llamó la atención no fue tampoco la problemática, sino el hecho de que expresara esta problemática mediante canciones. Porque reconozco que los poetas, como de costumbre, nos habían ganado por la mano.<sup>433</sup>

Lo sorprendente de Raimon, que comenzó con gran éxito entre los grupos estudiantes de la oposición valenciana y más tarde en Barcelona, donde comienza a grabar sus discos, es que, tratándose del género y estilo de canción que hacía, se convirtió en un referente en muy poco tiempo; casi con el primer EP grabado en el año 63, ya tenía proyección nacional (y pronto, internacional). A la gente que no hablaba catalán no parecía importarles demasiado no entender muy bien de primeras sus letras y tener que recurrir a las traducciones incluidas en los discos y en los programas de mano de los recitales: la dificultad del idioma o la circunscripción regional (que no era tan marcada, dado el grado de abstracción de las letras, que podrían referirse más a la cultura catalana y a la realidad valenciana), al final, resultaba no ser un escollo para sentirse identificados en sus letras se fuera de donde se fuera:

... la problemática que expreso en mis canciones es muy similar a la de quienes me escuchan en Sevilla o en Bilbao. A lo largo de siglos hemos sufrido un enemigo común. Eso por lo menos. Me parece una razón de peso para unirnos y no para separarnos. Todo consiste en una verdadera toma de conciencia de los problemas, en querer afrontarlos realmente.<sup>434</sup>

Por estas razones, muchos son los que denominan a la obra de Raimon como “biografía colectiva”: una biografía colectiva que puede ser generacional, por cuanto representa la sensibilidad de su generación, pero también a niveles más amplios, por cuanto también quedan reflejados en sus canciones las generaciones precedentes. Hay incluso quien, como Manuel Sacristán, va un paso más allá, denominándola, a pesar de la contradicción aparente, *autobiografía colectiva*, pues Raimon queda como un representante de su propia cultura y de su gente, especialmente en aquellos elementos más pequeños y cotidianos, y, además, su obra se convierte en embajadora de una cultura ante otras culturas:

Autobiografia col·lectiva és una mica contradictori; però no pas més que el fet que les cançons catalanes contemporànies que els acadèmics de demà comentaran en més papers –les cançons de R– són vida d’aquest corral,

---

<sup>433</sup> En José Batlló, *op. cit.*, p. 34.

<sup>434</sup> Ídem.

cosa modesta, com tots nosaltres, però amb una peculiaritat que la posa per damunt de la cultura superior corralera: que quan va a París és per dir-s'hi ella mateixa.<sup>435</sup>

Canciones, propias y con letra ajena, como “Amb tots els petits vicis”, “De nit a casa”, “Quan creus que ja s'acaba” o “Cançó de la mare” (canción en donde más se explicita esa dimensión de embajadora ante culturas foráneas), constituyen ejemplos de esa biografía colectiva sentimental que representaba no sólo Raimon, pero que es en sus canciones en las que hasta se podría realizar una especie de épica en la que la intrahistoria de la gente del país, traspasando fronteras regionales, culturales y generacionales, se vería reflejada, en cuanto se refieren a unas vivencias y unas sensibilidades comunes

El cant de R és sempre exempt de pedanteria, fins i tot quan és didàctic o parenètic i sentenciós, perquè es limita a recordar concreta experiència comuna a una comunitat de la qual el poeta mateix és membre prou típic. Això no es refereix solament a les coses de nom noble, com la llibertat, o l'alegria, o la melancolia; sinó també a altres: els dubtes, les pors, les vacil·lacions, els egoismes: als mals grans i als petits; fet i fet, “el que tu i jo sabem / i que sovint oblidem”. R no pretén de descobrir res a ningú. Vol expressar-se amb tots los bons que es troba en companya. Aquesta és la raó última del seu enorme encert: resulta que molts llocs comuns, quan es realitzen amb l'extremisme acurat del poeta, tornen a ser això, comuns, en comptes de buits.<sup>436</sup>

Razones que hacen de Raimon un cantante verdaderamente popular:

Haber hecho canción popular (...) no depende de mi intención, de lo que piense. Quisiera haberla hecho, lo que no facilita su definición. Se necesita que pase el tiempo para comprobar si una canción ha cuajado dentro de una memoria colectiva. En mi caso puede que haya tres o cuatro canciones, como **Al Vent, Diguem no, Vinc d'un silenci**, de las que a veces se citan versos sin decir de quién son, como formando parte de su propio bagaje. Ésa puede ser una posible definición: canción popular es la que perdura a través de los tiempos. Otra puede ser la que dice que canción popular es aquella que sirve en momentos determinados a las capas populares, que refleja su vida, sus luchas, sus pasatiempos, sus reivindicaciones; puede ser coyuntural y agotar ahí su función.<sup>437</sup>

Generalmente, puede haber dos maneras de reflejar el sentimiento colectivo: una sería individualizarlo, mientras que la otra consistiría más en colectivizar o universalizar un sentimiento individual; el resultado de ambas técnicas será invariable: hacer de la canción individual una expresión colectiva.

Así pues, la primera se produciría por deducción: analizando una multiplicidad de opiniones y sentimientos, el autor puede catalizarlas en él, bien reconociéndose como partícipe de ellas, o bien interpretando opiniones y sentimientos ajenos con los que quiere mostrar solidaridad y empatía; sintetizándolas, unas y otras, el autor abstrae el común denominador e, individualizándolo en él, lo expone en un mensaje en el que esa colectividad se

---

<sup>435</sup> M. Sacristán, *op. cit.*, en Raimon (1974), p. 16.

<sup>436</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>437</sup> Raimon en Claudín [Coord.], p. 55 (subrayado en el original).

verá reflejada, identificada y apoyada por el autor/ intérprete. Por regla general, éste es el método más empleado en aquellas canciones con las que el autor tiene la voluntad de expresar un sentimiento de solidaridad hacia una colectividad, especialmente si le es ajena (por ejemplo, “Irmaus” de Fuxan os Ventos). Lo esencial en esta técnica es haber partido previamente de un contacto lo más directo y constante posible con la realidad y, desde luego, con las personas que las conforman:

... Luis Pastor, junto con Elisa Serna, es hoy día el prototipo español de cantante comprometido, pero no por el hecho de que sus canciones sean más o menos arriesgadas y audaces: el compromiso viene dado por el contacto directo y continuo con las gentes con las que se desea el intercambio y con los que están necesitados de él. Es un compromiso hecho a fuerza de comunicación cotidiana y diáfana; sin tapujos, sin trampas.<sup>438</sup>

En definitiva, podría decirse que del sentimiento colectivo surge una canción individualizada, que luego se colectiviza.

Otra manera de hacerlo es a la inversa: partir de lo individual a lo particular. El autor que quiere reflejar en su canción una colectividad, es decir, hacer de su producto individual algo coral, que reúna en una sola voz la multiplicidad de voces, ha de proceder de lo particular a lo general, como sostiene González Lucini<sup>439</sup>. El autor comienza, a veces por introspección, analizando sus sentimientos y opiniones para descubrir que son compartidas por una multiplicidad tras tomar un contacto con la realidad (aunque éste podría haberse producido ya); a partir de ahí, tomando los elementos comunes, elabora una canción en la que un yo expresa esos sentimientos y opiniones que son compartidos por una multiplicidad. En un momento posterior, ambas técnicas pueden tender a ir hacia una mayor universalidad en su alcance, como se ha indicado en su momento. Esta técnica intimista suele ser la empleada por Raimon, pero también por Luis Eduardo Aute, Pablo Guerrero o, entre otros, Adolfo Celdrán:

Lo fundamental para mí, tanto en canción como en poesía, es comunicar sensaciones. Y para ello es necesario, evidentemente, la letra, pero también la música. Porque, en definitiva, es la música la que matiza, la que da fuerza, emotividad, ternura o rabia. Naturalmente es importante también la interpretación en el sentido vivo, porque las canciones las siento delante de la gente. Y cuando no siento lo que canto no puedo interpretar. En definitiva, lo importante es comunicar al público aquello que yo mismo siento al cantar, tanto en mis propias composiciones como en las ajenas, porque cuando leo un poema de otro escritor siento ganas de explicar a la gente las sensaciones que me ha aportado ese poema. De ese modo transmito, a través de otros autores, mis propios sentimientos y emociones. En realidad, todo va unido –música, letra, interpretación– para hacer sentir y comunicar cosas a la gente. Y eso es lo importante. Ahora bien: ¿Que se le comunica a la gente? Evidentemente lo que a mí me afecta, lo que yo vivo y lo que yo creo que puede afectar y afecta a otras personas, a la gran mayoría.<sup>440</sup>

<sup>438</sup> Á. Feito: “Hoy y ahora de alguna canción castellana”; *Triunfo* Núm. 668 (19-VII-1975), p. 56.

<sup>439</sup> González Lucini (1989) II, pp. 62-66.

<sup>440</sup> En A. Gómez: “Adolfo Celdrán. Papeles encontrados en una carpeta (1977)”, *op. cit.*

Se diría en este caso que el sentimiento individual queda colectivizado en la canción. Para la expresión de la colectividad en la canción, como dice Celdrán, el contacto directo con el público es fundamental; un cantautor podía saber si había acertado con alguna canción si la reacción del público coincidía con lo que más o menos había esperado al componerla. Ni el mismo Raimon podía retrotraerse a esta constatación: «Hasta que no he cantado una canción en público no sé exactamente si he acertado o no»<sup>441</sup>. La corriente comunicativa que se establecía entre el cantante y la audiencia, haciéndose cómplices el uno del otro, constituía esa constatación de lo que a menudo era casi un experimento: la reacción del público ante tal o cual canción en los recitales, y las opiniones que los asistentes le pudieran dar al intérprete, era el hecho esclarecedor para incluirla o no en un Lp de estudio. Claro que, es una técnica compartida con lo que otros géneros y estilos que se definen por cierto grado de honestidad hacen.

Un estilo en la canción de autor que funcionaba de tal manera, era el *himno*. Los himnos de cualquier tipo, ya sean de sindicatos de clase, de partidos políticos de antes<sup>442</sup>, de gremios profesionales, militares, nacionales o incluso deportivos, tienen la función de fortalecer la cohesión grupal haciendo una llamada, principalmente, al sentimiento (a veces, bien es verdad, al sentimentalismo), a través de una música potente y una letra que crea la idea de unidad a través de determinados códigos, símbolos e imágenes que los representados en ellos se pueden reconocer y, fácilmente, identificarse. Claro que, entre los himnos habría que distinguir entre aquellos que nacen como himnos para estas funciones; las canciones que parecen canciones sin más, pero que encierran las características formales y estructurales de un himno (el “¡Que viva España!” podría ser un excelente ejemplo); y aquellas otras canciones que no encierran en absoluto esa pretensión, pero por su contenido se convierten en himnos, bien de un individuo o de un colectivo: por ejemplo, el colectivo gay ha hecho de canciones al uso, como “I will survive” de Gloria Gaynor o el “A quién le importa” de Alaska, verdaderos himnos reivindicativos de la libertad sexual. Cabría, además, el caso de una situación coyuntural, en la que una canción cualquiera, sin pretensiones políticas o ideológicas, podría, no tanto convertirse en himno como en una especie de broma con voluntad de protesta: cuando, a raíz del furibundo discurso de Blas Piñar, fue destituido de su cargo el ministro de Información y Turismo, Pío Cabanillas, el director de TVE puso aquel día, insistentemente, el videoclip de la canción “La fiesta de Blas” del conjunto Fórmula V, a modo de protesta encubierta.

En la canción de autor están presentes las tres modalidades: había grandes himnos de importación, como “We shall overcome” o “We won’t get moved”, popularizados por Pete Seeger; también los himnos de la lucha obrera, como “En el pozo María Luisa”, o de la reivindicación nacional-regional, tales como “El cant de la Senyera” o “Gerina’ko Arbola” (de Iparragirre). Y luego, todos aquellos que se fueron formando a lo largo de los años 60 y 70 para diversas denuncias y reivindicaciones más o menos concretas: “Al vent” y

---

<sup>441</sup> J. Batlló, *op. cit.*, p. 35.

<sup>442</sup> Aproximadamente, hacia las primeras elecciones generales de la transición, la mayoría de los partidos políticos, viejos y nuevos, sustituyeron el himno tradicional por el *jingle* de carácter publicitario: incluso el PCE, que decidió transformar “La Internacional” en un breve fragmento instrumental interpretado al sintetizador moog por Teddy Bautista. También los emblemas, tipo “escudo de armas”, se cambiaron por logotipos de aspecto más corporativo.



“Diguem no”, de Raimon; “Canto a la libertad” de Labordeta”; “L’estaca”, de Lluís Llach; “Gure azken helburua”, de Urko, y alguno con la letra de grandes poetas, como el “Vamos juntos, compañero” que canta Luis Pastor, cuya letra es de Mario Benedetti, o, por supuesto, “A galopar” de Rafael Alberti y “España en marcha” de Gabriel Celaya, en la voz de Paco Ibáñez. Otras canciones, tengan o no esa finalidad, pueden convertirse en himnos, especialmente aquellas que tratan de sucesos trágicos represivos, como “Al alba” de Aute, o “La historia os arriconna” y “Agüita p’a beber” de Elisa Serna. Cabe una particularidad que roza la excepción formal: dado que lo esencial del himno es que pueda ser cantado por cualquiera, en el flamenco, temas como “Canto a la unidad de verdad” y “Cantaré mi niño” de Manuel Gerena, o “Estrella” de Enrique Morente, que tenían cierta voluntad de ser himnos, eran casi imposibles de cantar, por lo que sólo pueden ser considerados himnos en cuanto a la estructura formal, pero no en cuanto a práctica.

Contrario a la creencia popular, que únicamente toma como ejemplo a los grandes himnos que, por causa o efecto, suelen ser la canción más conocida por un cantautor (quizás precisamente por su aceptación colectiva), en la canción de autor hay más ejemplos del segundo y del tercer caso, en los que una canción pudiera devenir en un himno: cualquier canción, en definitiva, es susceptible de convertirse en un himno, a nivel individual o colectivo. “És fa llarg esperar” de Pau Riba es, ateniéndonos a la literalidad de su letra, nada más que una canción que puede ser de amor o de reflexión existencial ante la muerte, pero, desconociendo si Riba le confirió algún sentido o significado oculto, por las fechas en las que la canción fue editada (1975), mucha gente vio en ella un mensaje sobre la tan esperada muerte de Franco, o incluso sobre los últimos fusilamientos: *Es fa trist.../ es fa gris.../ esperar*<sup>443</sup>; aunque a veces se producen fenómenos metalíricos, podríamos decir, como cuando Pi de la Serra tomó la idea central de la canción que Raimon y Salomé defendieron en el Festival de la Canción del Mediterráneo, “Se’n va anar”, incluyéndola como final casi apoteósico de su tema “Un dia gris a Madris” (en absoluto un himno), pocos años antes de la muerte de Franco, precisamente, esta vez sí, con ese sentido:

... Se’n va anar  
en un dia poc clar.  
No sé pas  
si tornarà.<sup>444</sup>

Pero centrémonos en los grandes himnos y en el análisis que hace Serge Salaün del himno clásico.

La función de estos himnos era crear un sentimiento empático y de solidaridad, de fomentar la cohesión del grupo catalizando los sentimientos colectivos y expresándolos en una canción, aunque podrían correr el riesgo de cometer los vicios de los himnos clásico, de caer fácilmente en el maniqueísmo y en la retórica epopéyica, como dice Serge Salaün, aunque, en realidad, casi ninguno de los grandes himnos caigan en esas trampas, especialmente porque el “enemigo” suele estar ausente de ellos. El verdadero himno, como podría decirlo Lluís Llach, tiene la virtud de ser perceptible ya

<sup>443</sup> Pau Riba: “És fa llarg”; *Electroccid àccid alquimístic xoc*.

<sup>444</sup> Pi de la Serra: “Un dia gris a Madris”; *Triat i garbellat; A Madrid*. La original de Raimon (J. M. Andreu-Ll. Borrell) en *Se’n va anar i 3 cançons de Raimon* (EP).

sólo con su interpretación meramente musical, lo cual es posible por lo que Serge Salaün sostiene: que en el himno no puede haber ruptura, contraste, ruptura o distorsión entre los dos códigos que intervienen en cualquier canción: letra y música; al contrario, debe de haber confluencia y complementariedad entre los procedimientos fonológicos: ambos códigos han de dirigirse en el mismo sentido.

En cuanto a música, según Salaün, ésta tiene que ser lo más lineal posible, obedeciendo a criterios de solemnidad y equilibrio: debe de carecer de *sorpresas* que pudieran desviar la atención de su contenido, tener una gran facilidad cromática, una línea melódica regular, ascendente la mayoría de las veces, y una «dialéctica sencilla» entre sus dos elementos básicos: estrofa y estribillo; son características que posibilitan y facilitan su memorización, tanto melódica como lírica, y su práctica grupal. Apoyado por esta música característica, el discurso verbal queda «exaltado y sobresignificado», cosa muy típica de los himnos clásicos: la virtud de hacer parecer que una letra dice más de lo que realmente dice o arroparla de manera que cobre más potencia, cuando tal vez, descontextualizada de la melodía, pudiera ser una letra de lo más prosaica y anodina. En cualquier caso, su convergencia con la música resulta tan fuerte que la música, como hemos dicho, podría funcionar casi perfectamente igual por sí sola al evocar las líneas ausentes: «La palabra se vuelve vibración y el gesto (la acción) no está muy lejos».

El código verbal, por su parte, también se atiene a los rasgos de simplicidad estética, debiendo de tener, sobre todo, un aspecto unívoco, por lo que las ambigüedades y los *juegos* que pondrían en entredicho su unidireccionalidad semántica, están totalmente desaconsejados. El himno clásico, además, suele excluir referencias a lo individual, a lo contingente, para no limitar al hombre en su dimensión cotidiana y superficial.

... El himno representa el mensaje político más directo, sin la menor faceta didáctica o dialéctica. Se trata de afirmar: la frecuencia de esológenes, axiomas y consignas lo muestra. Cada himno contiene la expresión de LA verdad absoluta, *hic et nunc*, instauro la historia en bloque, sin matices, afirma la hegemonía inminente de una colectividad y de sus valores (aunque el tiempo del himno no es el tiempo objetivo): el Bien triunfará del Mal, el porvenir está escrito. (...)

El himno, genéricamente, está dedicado a la práctica de masas, siendo su práctica individual una incongruencia, en principio. El himno implica una *re-creación* cada vez que es interpretado, y aquellos que lo ejecutan adquieren la condición de *celebrantes*:

En esto instituye una relación directa entre DECIR y HACER, entre los códigos convencionales y el gesto, entre abstracción y praxis. Lo que se canta importa menos que el HECHO de cantarlo JUNTOS, de vivirlo juntos. (...) Música y letra sólo serían soportes de un acto comunitario. (...)

La finalidad himnica no es, entonces, provocar un acto de reflexión acerca del mensaje expuesto, sino de crear una «unidad entre participantes, una comunión, en función del grado de intensidad física alcanzado en el canto». Salaün define al himno como un género menor, que es para-poético, para-musical y para-político, en el que intervienen *ingredientes* diversos que pueden hasta llegar a ser contradictorios: lo físico y lo abstracto, la realidad y el signo, el lenguaje y el acto... Y, podríamos añadir, la individualidad de su

creador y la colectividad. El himno ofrece el mayor número de «soportes sensibles», dado que el código verbal se complementa con el verso, la música y el acto comunitario de sus intérpretes. Finalmente, basándose en el triángulo de la reducción del mensaje de Tchkhotine, afirma que el himno se posicionaría justo en la cúspide, al lado de otros elementos simbólicos, como las banderas: más allá de todo código verbal<sup>445</sup>.

Incluidos algunos de los elementos que podrían resultar más o menos negativos, gran parte de la canción de autor, especialmente los himnos, se adapta a esta esquematización, especialmente en lo que tiene de práctica comunitaria de las canciones. En este aspecto, los recitales también reflejaban la intrahistoria (que siempre es colectiva): eran un espacio de encuentro liberador en el que el intérprete, a veces ejerciendo el papel de oficiante, se convierte en el catalizador que expresa el sentimiento, el sufrimiento y la esperanza colectiva:

El cantante popular es el representante, el oficiante de una fiesta que se transmite de pueblo en pueblo: nos encontramos aquí, somos todos nosotros, por fin nos hemos podido reunir, y estamos a gusto: podemos decir las cosas que queremos, y podemos cantarlas, o escuchar a alguien que las cante. El cantante es, pienso, el portavoz y, en algunas ocasiones, él se convierte en el espectáculo, pero otras, el espectáculo y sus protagonistas es el pueblo, la gente que conquista y vive su libertad. Y si el cantante es a veces un motivo para que la gente realice eso, pues mejor. Pero el cantante no es sólo portavoz y vocero, también debe ser un artista, preocupado por su quehacer y por mejorar. Cuanto más trabaje uno en este sentido más podrá comunicar, mejor se podrá expresar, más libre será, en definitiva.<sup>446</sup>

Pero no es una fiesta en la que se practique la diversión y la distracción evasiva; es, por el contrario, una fiesta en el que el sentimiento crítico es reafirmado en la cohesión de la colectividad, un acto de reafirmación de la cultura de la resistencia y un encuentro en donde reivindicar la actividad pública de esa crítica:

... La companya no cerca distracció de la seva quotidianitat. Cerca una cosa diferent, per designar la qual es podria aprofitar un reilet etimologitzant del predicador barroc Fra Hortensio Paravicino. Els bons companys del rovell de l'ou, que tenen una quotidianitat carregada no solament de treball, com la de tothom, sinó també de certes tensions específiques, no van a la festa perquè R els dis-tregui, els separi de les seves tensions, sinó per mantenir-se, subsistir i no perdre capacitat entre una tensió i una altra, per entretenir-se. Per això són concelebrants de la festa, que és en part essencial orgia i cant rodó. Però en el cant de R –a diferència i fins en oposició del que s'esdevé en el cant dels *urlatori* mercantils– l'element orgiàstic passa per la ira crítica. Això és el que fa un fenomen massiu i mitjà, que neix i viu en una quotidianitat culturalment empobrida, mutilada, aconsegueixi, malgrat tot, no ser d'eixe mon.<sup>447</sup>

Los himnos de la canción de autor de las tres categorías, pero sobre todo de los himnos directos, distaban un poco de ser como los himnos clásicos

<sup>445</sup> Véase para todo esto Salaün, pp. 134-138.

<sup>446</sup> Á. Feito: "Adolfo Celdrán: 'Ha llegado el momento de cantar fuerte'", *op. cit.*, p. 47.

<sup>447</sup> M. Sacristán, *op. cit.*, en Raimon (1974), p. 18.

de clase, partido, nacionales, revolucionarios, etc., aunque bien es cierto que podrían haberse plasmado muchos en algo así como los cancioneros de lucha internacional que circulaban en los años 30, como el cancionero de las Brigadas Internacionales y otros semejantes. Hay algunas diferencias o matizaciones, sin embargo, en cuanto a creación y concepción, con ciertas características del himno clásico: una podría ser, que los himnos de los cantautores no partían tanto de un programa de cualquier tipo que se tuviera que hacer canción (como un resumen cantado del programa), sino que, sin excluir el elemento ideológico y hasta el programático, es siempre una expresión individual de un sentimiento colectivo; claro que algunos himnos clásicos también surgieron así, pero quizás la mayoría siguiera un esquema que sería descendente de lo general (partido, ejército, equipo deportivo, religión) para convertirlo en sentimiento colectivo, mientras que los himnos de los cantautores harían el camino a la inversa: del sentimiento colectivo a la individualización en una canción, por lo que en el himno de los cantautores están ausentes ciertos elementos más o menos peyorativos de los himnos clásicos, como son la imposición y un cierto elemento alienador. Tampoco está el elemento excluyente, por cuanto el himno clásico puede contener fórmulas en las que se demoniza a quien no acepta las ideas contenidas en el himno; el himno de la canción de autor nunca plantea una exclusión necesaria, no es sectario: el oyente puede aceptarlo o rechazarlo sin que sus ideas queden en entredicho. Y, finalmente, el himno en la canción de autor, aunque tenemos que extender a los otros dos casos por los que una canción acabaría convertida en un himno, no rehúye en absoluto contener elementos contingentes, individuales o cotidianos que puedan limitar; muy al contrario, hay grandes himnos que parten de estas consideraciones: “Diguem no”, que estaría en una frágil frontera entre el himno declarado y la canción que aspira a serlo, comienza con una frase que es tan sencilla y cotidiana como efectiva: “Ara que som junts”, que parece aumentar la cercanía y comunicación directa del cantante con el público, aunque de primeras parezca que se vaya a declarar a su amor; “Al alba” es una pieza de amor en el que las expresiones que un condenado a muerte le dice a su amada acaban convirtiéndose en alegato universal contra la pena de muerte; y en “Damunt d’una terra”, Llach juega entre el sentimiento colectivo y las dudas individuales de una persona que ha de tomar una decisión y parte en la lucha (persona que, bajo el nombre de “Maurici”, escondía a la persona del miliciano anarquista Joan Maurici).

Guardan, no obstante, algunas semejanzas: la estructura básica, tanto lírica como musical, es lineal, no hay ambigüedades ni excesivos requiebros melódicos, aunque no se excluyen figuras literarias que les dotaban de cierta belleza, y hasta evocadoras de una lucha más antigua (el pan, el trigo, en el “Canto a la libertad”): letra y música se complementan perfectamente; y, naturalmente, su característica definitoria de ser pensada para cantar en grupo, independientemente de la presencia o no de su intérprete-autor. Existe un hermoso ejemplo, que es la grabación de Pete Seeger en un recital de “We shall overcome”: hay momentos en lo que Seeger acaba por ser acompañante del público que ya no corea, sino que se ha convertido en voz solista. Esto se persiguió, sobre todo al principio, cuando en los recitales los cantautores daban sus cancioneros de mano para que el público pudiera corear las canciones: algo que, a veces, podía sonar demasiado desnaturalizado y, quizás, avanzado el tiempo, un cantautor decidiera no interpretar tal o cual

canción-himno por encontrarse con un público excesivamente frío (cosa rara, por otra parte)... Aunque, tal vez arrancándose con, como decía Labordeta, una canción «para levantar al personal», se haga entrar al público en calor.

En cualquier caso, cabría decir alguna cosa más. En esta caracterización, Salaün se ocupa exclusivamente de algunos elementos formales (al menos en esta parte de su libro), pero no recoge cuáles serían las condiciones por las que un himno es aceptado, que serían las mismas por las que una canción sin pretensión de serlo, al menos directamente, puede transformarse en himno colectivo. El autor puede ser todo lo acertado que quiera respecto a la música y a la letra, pero si el público no acepta su himno, éste pierde tal categoría: lo esencial es la aceptación empática del público al verse identificado en él o, al menos, ver reflejada en él su propia sensibilidad. La canción “Al vent” ha sido a menudo atacada por su sencillez y hasta por lo poco explícito de su letra, pero esto, precisamente, junto al hecho de que gentes de distintos lugares de España, que no necesariamente entendían el catalán, e incluso en otros países, la corearan con toda la fuerza que podían en recitales de Raimon, en manifestaciones o en cualquier otro evento multitudinario de carácter reivindicativo, es lo que la hace un himno, y no cualquier característica más o menos formal: obviando que existen himnos que son impuestos por la práctica ya establecida (como pueden ser los himnos nacionales), si los obreros de finales del XIX no hubieran reconocido en cierta letra sus aspiraciones y deseos, si no les hubiera entrado un escalofrío al verse definidos como «parias de la tierra», “La Internacional” nunca hubiera sido el himno de la clase proletaria internacional. El himno verdadero nunca debe imponerse: ha de ser aceptado tras apelar al sentimiento y a la razón de sus destinatarios, de manera que el elemento alienador debería estar ausente de todo buen himno: elemento que no es perceptible, pero que puede volverse como tal si una colectividad grande lo acepta y lo convierte casi en dogma. El elemento liberador que el canto de “La Internacional” tenía sobre los obreros del bloque occidental, por las razones opuestas, era un elemento alienador en el bloque oriental: la práctica del himno ha de ser libre y, por tanto, voluntaria. El caso de los himnos de los cantautores va por estas definiciones, y si sucediera con ellos lo mismo que pudiera pasar con himnos que, de ser canciones que animaban a la lucha y a la liberación colectiva, pasaran a serlo de la represión y la alienación, nunca se lo hubieran perdonado. De todas maneras, no todos los cantautores eran amigos de los himnos.

En un panorama político-social como eran los últimos años del franquismo, si había verdadera voluntad de cambiarlo todo, no se podía hacer de otra manera que formando conciencia colectiva, aunque tal vez hubiera divergencias en cómo llevar a cabo dichos cambios. Era una forma de pensar que conllevaba la idea de que la salvación sería colectiva o no sería; un tiempo en el que el poema de Bertolt Brecht, aunque fuera cantado en vasco, se llenaba de un nuevo sentido, aunque fuera la redefinición del viejo:

... Denak ala inor ez, dena ala ezer ez.  
Bakarka ezin da  
fusilak ala kateak  
denak ala inor ez, dena ala ezer ez.<sup>448</sup>

---

<sup>448</sup> Mikel Laboa: “Denak ala inor ez”; Bertolt Brecht (EP). Imanol: “Denok ala inor ez”; Orain borrokarenean...

Con esta dimensión colectiva de la canción no sólo se trató de hacer de ella una expresión de la sensibilidad colectiva, en la que un grupo de personas más o menos amplio se viera identificado, sino que, como esto mismo implica, las canciones se hacían siempre *para* esa colectividad, en el sentido de que tenían un valor de uso muy marcado: eran canciones que servían para algo, desde para declarar el amor a animar una huelga (¡y hasta las dos cosas!, como el poema “Tu risa” de Pablo Neruda, cantado por Olga Manzano y Manuel Picón). Hecho éste que guarda una estrecha relación con otra característica del arte comprometido que la canción de autor posee en buen grado: el popularismo, el afán por acercarse al pueblo y convertirse en portavoz suyo por elección popular.

## **Popularismo**

*El genio vive en el pueblo, como la chispa  
en la piedra; sólo hace falta extraerla.*

Stendhal

Gran parte de esta dimensión ha sido ya tratada en la anterior parte, por lo que aquí presentamos algunos matices y aplicaciones. Primero, una aclaración: ¿por qué a lo largo de este trabajo hemos hablado y hablaremos de *popularismo* y no de *populismo*? La razón, principalmente, es doble. En primer lugar, y aunque en filosofía haya cierta afición a los neologismos, a día de hoy la voz “Populismo” sigue sin existir en el Diccionario de la RAE (que sí da, por otro lado, una peregrina definición de la palabra “Populista”); en cambio, la voz “Popularista” sí existe, y es definida de esta manera: «Tendencia o afición a lo popular en formas de vida, arte, literatura, etc.»<sup>449</sup>; definición que, a nuestro parecer, se ajusta más, por las razones que veremos a continuación.

La palabra “populismo”, signifique lo que signifique realmente, está tan cargada de connotaciones negativas que imposibilitan su empleo en este campo sin que parezca que pretendemos criticarlo negativamente; generalmente se entiende por una tendencia a regalar los oídos del pueblo, mientras que, según la RAE, para nuestras definiciones se adapta mejor la palabra popularismo. En definitiva, no utilizamos la voz “populismo, populista” por la misma razón que no empleamos los conceptos de “canción protesta o política” para referirnos a la canción de autor o social en absoluto: ya en su día se utilizó dicho término para atacarla y desprestigiarla. Pero, si la palabra significara realmente “regalarle los oídos al pueblo”, también hemos de hacer una aclaración: puede que alguna vez, incluso de entre los mejores de ellos, en la canción se pudo cometer un error de, en vez de conectar con el pueblo a través de canciones que nacieran de la experiencia directa, intentar hacerlo sin previamente haberlo conocido; ése fue un error muy común en los principios. Sin embargo, por otro lado, no era “regalarle los oídos al pueblo”, realmente: era decirle, con sus propias palabras, en su propio metalenguaje, lo que nadie más se había ocupado de decirles, al menos desde una actitud honesta.

Bertolt Brecht definió también en qué podía consistir ser popular: tomar las formas de expresión del pueblo y enriquecerlas de un modo inteligible para aquél; tomar el punto de vista del pueblo, afinazarlos y corregirlos; sostener a su parte más progresista para que pueda tomar la dirección de éste, pero hacerlo siempre de manera que la otra parte del pueblo pueda también entenderlo;

---

<sup>449</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua; voz “Popularismo”.

continuar la tradición popular; y transmitir a esa parte del pueblo que aspira a la dirección las conquistas de la parte que ahora es dirigente<sup>450</sup>. Aunque gran parte de esta concepción hay que entenderla en las circunstancias de 1938, en el que la revolución obrera podría ser una respuesta contra el fascismo alemán, deja notas que son válidas también para la canción de autor, por cuanto es cierto que, en muchas ocasiones, se enriqueció el punto de vista del pueblo y también sus expresiones, matizó su punto de vista de cara a una perspectiva progresista, que era la que más le convenía en cuanto clase social; y, aunque se hablaba de la revolución como algo posible pero improbable, por lo general, sí contribuyó a establecer unos puntos de vista que podían sentar una conciencia de responsabilidad democrática para el futuro. Para Bertolt Brecht lo popular ha de tener un alto sentido práctico, es decir, un marcado valor de uso:

Es de interés para el pueblo, para las amplias masas obreras, obtener de la literatura imágenes de la vida fieles a la realidad, y las imágenes de la vida fieles a la realidad sirven, en realidad, únicamente al pueblo, a las amplias masas obreras, y deben ser, por tanto, absolutamente comprensibles y provechosas para ellas, populares por tanto...<sup>451</sup>

Dicho esto, la canción de autor de los años 60 y 70 no se entendería sin esta dimensión, que está como causa de su origen: establecer una comunicación y comunión con el pueblo, tal como lo habían pretendido los poetas anteriores. Fernando González Lucini lo declara muy rotundamente:

La canción social (...) ha sido durante los años pasados un medio de verbalización consciente –poético y musical– de las grandes realidades y problemas vividos y sufridos por el pueblo; un medio, por tanto, de concientización en el que se entremezclan la denuncia y la proyección de las más profundas aspiraciones populares.<sup>452</sup>

Hablar del pueblo para el pueblo..., y con el pueblo: éste fue un precepto que permaneció invariable a lo largo de su historia, si bien cada uno podría matizarlo a su manera. Bebidos en las fuentes de la literatura comprometida, sostenían la popularidad inherente al arte, tanto a sus orígenes como a su desarrollo; ya Jean-Richard Bloch había dejado establecido que hay una corriente en dos sentidos entre el escritor y el pueblo:

En el curso del mundo se sucede un intercambio entre el pueblo y el escritor; intercambio perpetuo y sin fin. En algunos momentos el pueblo es el que recibe; en otros, es él el donador. En algunos momentos el escritor da; en otros, recibe.<sup>453</sup>

Líneas que vienen a significar que el pueblo puede dar al escritor una multitud de motivos sobre los que escribir, que luego el escritor devuelve al pueblo incrementando su vida cultural; un escritor posterior recibirá, pues, esos motivos enriquecidos por el primer escritor.

Antonio Gramsci defendía que la literatura que se apartaba de su pueblo acababa por perecer, mientras que cuando se excluye al pueblo de ella éste pierde su dignidad<sup>454</sup>. Gramsci recogió las condiciones que Leo Ferrero

---

<sup>450</sup> Brecht (1973), p. 236.

<sup>451</sup> *Ibíd.*, p. 235.

<sup>452</sup> González Lucini (1989) III, pp. 196-197.

<sup>453</sup> En Aznar Soler y Schneider III, p. 306.

<sup>454</sup> Gramsci (1977), p. 136.

estableció para que una literatura fuera popular: no bastaba la belleza formal de la obra, sino que es preciso un determinado contenido moral e intelectual «que sea la expresión elaborada y completa de las aspiraciones más profundas de un público determinado», es decir, de la nación-pueblo, pero en una determinada fase de su desarrollo histórico, teniendo que ser, a la vez, obra de arte y elemento de civilización<sup>455</sup>. Para Gramsci, la premisa de una nueva literatura, inexcusablemente, debía ser histórica, política y popular, es decir, que echara sus raíces en el «humus de la cultura popular»<sup>456</sup>. En consecuencia, una obra de arte será más artísticamente popular cuanto más próximo esté su contenido moral, cultural y sentimental a la moralidad, a la cultura y a los sentimientos nacionales, pero entendiéndolos como una actividad en continuo desarrollo, no como algo estático; de modo que la comunicación inmediata, o unidad, como dice él, entre el autor y el público, ocurre cuando la unidad entre contenido y forma coincide con la unidad del mundo poético y sentimental del público<sup>457</sup>. Algo que Antonio Machado definía como arraigar en la sentimentalidad popular. En algunos cantautores que tenían orígenes verdaderamente proletarios, sobre todo cuando se apoyaban en un estilo eminentemente popular, esto resultaba mucho más fácil, como en el caso de los cantaores. José Menese decía que sus canciones representaban tanto lo que le ocurría a él como a su pueblo: «las letras mías han salido de mí, de mi pueblo, de lo que ocurre en torno mío»<sup>458</sup>, de tal manera que los problemas y circunstancias de la gente de La Puebla de Cazalla se encarnaban en su tremenda voz:

... Cuando Menese canta, siempre está hablando de La Puebla. Se refiere siempre a una toponimia, a una geografía, a unos personajes que allí son conocidos. Se refiere incluso a una justicia y a una injusticia conocidas. Por eso, él y la gente de su pueblo se entienden.<sup>459</sup>

Se había heredado, indirectamente, un modo de entender el arte como algo colectivo, de un individuo para los demás; un arte que, por tanto, tenía que arraigar en la más auténtica conciencia popular, en su cultura, frente al individualismo egoísta del arte burgués. Algo que en su día Machado definió como una *lírica comunista*:

... pobre de intimidad, pero rico en acentos expresivos de lo común y genérico, un arte para multitudes urbanas, de ágora, de estadium, de cinema monumental, de plaza de toros [...]. En suma, esa lírica artificialmente hermética es una forma barroca del viejo arte burgués que aguarda piétinant sur la place en las fronteras del futuro arte comunista – no nos asuste la palabra– a que le sea impuesto el imperativo de la racionalidad, las normas ineludibles del pensamiento genérico.<sup>460</sup>

Tal vez exceptuando el período de la guerra civil, cuando la poesía se convirtió en algo cotidiano y al alcance de cualquiera en pasquines, revistas, recitado de ciegos, recitales públicos y radiofónicos, etc., la canción de autor tuvo muchas más falacias para ser popular, pero en el doble o triple sentido

<sup>455</sup> Ibíd., p. 233.

<sup>456</sup> Ibíd., p. 268.

<sup>457</sup> Ibíd., p. 280.

<sup>458</sup> [Sin firmar]: “París, Festival de la Canción Ibérica”; *op. cit.*, p. 41

<sup>459</sup> José María Moreno Galván: “Cante jondo: martinetes: Martinetes en Puebla de Cazalla”; *Triunfo* Núm. 323 (10-VIII-1968), pp. 50-51.

<sup>460</sup> Aznar Soler y Schneider II, pp. 15-16.



de estar arraigada en el pueblo, ser aceptado por él y constituir una cierta oposición a la cultura oficial, que las manifestaciones anteriores. En primer lugar, y lo más importante, por sus vías de comunicación, sus canales de transmisión: la canción puede divulgarse mucho más, y más rápidamente que otras obras; en segundo lugar, por un cierto relajamiento progresivo, pero relativo e intermitente, de la censura a lo largo de aquellos años; y en tercer lugar, por una cuestión coyuntural: aparece en el momento preciso: los escritores, novelistas realistas y poetas sociales, llegaron a un término de desencanto por haber puesto excesiva fe tanto en su obra como en su divulgación en el pueblo, la aceptación por éste y, finalmente, que lo moviera, si no a destruir el régimen, a cambiar las cosas paulatinamente. Pero resultaba que gran parte del pueblo estaba cansado o desencantado, e incluso altamente inconexo entre sí, mientras que el régimen oponía obstáculos insalvables; cuando los poetas comienzan a desertar de las grandes poesías de protesta, los cantautores comienzan a recogerlas, precisamente en un momento propicio, cuando la oposición estudiantil se está rearmando moralmente, se empiezan a constituir las Comisiones Obreras y aparecen los curas obreros: sucesos que, en cierto grado, se explican con el relevo generacional. Pero muchos comprendieron, aunque fuera a las malas, que muchas veces conectar con el pueblo no dependía sólo de una canción bonita y con mensaje que tuviera reminiscencias melódicas de la música autóctona, o cantar en el idioma materno del pueblo, o tratar de temas que, en principio, les incumbieran. Se requería también un cierto nivel literario y musical, además de una cierta investigación previa en algún campo; en lo primero podía caerse fácilmente en el populismo o en el paternalismo, pero con todos estos elementos se podría hacer una canción verdaderamente popular. Los poetas sociales podrían dar algunas notas acerca de cómo escribir para el pueblo, pero además con el pueblo. Otros poetas daban pistas que podrían ir constituyendo un arte popular, como Leopoldo de Luis, quien opinaba que había que incorporar al lenguaje poético el «habla viva de las gentes» y desterrar un lenguaje convencional y artificial<sup>461</sup>. Gabriel Celaya, desde su acostumbrada concepción revolucionaria, precisaba que lo esencial no era hablar del pueblo, algo que podría hacer para crear solidaridad en las capas superiores de la población, sino hablar con el pueblo: «agarrar sus raíces», disolver el ego en la colectividad popular, y *seducirlo* para levantar a ese pueblo, sirviéndose de la técnica que más adecuada se considere para ello: con esto se conseguiría un cierto estado de conciencia en los poetas<sup>462</sup>. José Hierro, por su parte, se mostraba más partidario de la técnica machadiana, considerando que escribiendo para uno mismo, pero no de manera solipsista, se conseguirá realmente escribir para los demás:

El poeta tampoco puede escribir sólo para que le entiendan los demás: escribe para entenderse a sí mismo, que es la única manera de que puedan entenderlo los otros, ya que somos una porción de esos otros. De la misma manera que se acepta que sólo es universal y eterno el que es local y muy de su tiempo, ha de aceptarse que sólo puede hablarse a los demás cuando se habla para uno mismo. Pero antes hay que haber vivido entre los demás. De ellos procedemos y a ellos fatalmente hemos de volver a través de la

---

<sup>461</sup> Leopoldo de Luis., p. 220.

<sup>462</sup> *Ibíd.*, p. 258.

poesía, que es lo más noble que el ser humano puede ofrecer a los demás.<sup>463</sup>

Sin embargo, otros se habían mostrado medianamente pesimistas; Blas de Otero, por ejemplo, opinaba que nunca habría un arte popular verdadero mientras no hubiera un pueblo que lo posibilitara, y ese pueblo no existiría mientras que no se viera aumentado su nivel de vida<sup>464</sup>, es decir, mientras no tuviera la posibilidad de acceso a sus obras. Pero si bien esto podría representar una especie de bucle casi infinito, no hay que renunciar a tenerlo preparado para cuando eso ocurra y, no obstante, Blas de Otero acabó por convertirse en uno de los poetas más populares, quizás, en parte, debido a la musicalización de sus poemas por parte de los cantautores.

Poetas y cantautores aspiraban a ser parte de la cultura popular, en el sentido de cultura opuesta a la oficial, algo que consiguieron por sí solos y por los sistemas de exclusión de ella misma, pero también como cultura de las clases sublaternas. Ninguna sociedad posee una cultura unitaria y homogénea, o si puede darse, ella no es concebida de la misma manera por los distintos grupos que la componen; las diferencias étnicas, lingüísticas e incluso sociales determinan una serie de culturas o sub-culturas en un mismo Estado-nación. En el caso de España podrían definirse una serie de grandes culturas etno-lingüísticas que confluirían bajo la ordenación del Estado; dentro de algunas de ellas, se podrían dividir en otras sub-culturas étnicas o lingüísticas (variedades dialectales de una lengua, costumbres y tradiciones singulares en determinada región, etc.); y aún dividir cada cultura y cada subcultura en dos: la cultura oficial, generalmente de la burguesía, y la cultura popular, propia del proletariado, que a su vez podría dividirse en cultura urbana y cultura rural; a ésta, a la cultura proletaria, es a la que aspiraban pertenecer poetas y cantantes: a una cultura que, por ser para todos, era de oposición a la cultura establecida y, por aspirar a integrarse en la cultura proletaria, popular. De aquí devino el término *canción popular*, por ser una canción que era sobre el pueblo y tenía la voluntad decidida, consciente y voluntaria de quedar integrada en la cultura popular:

Ésta ha sido una de las dimensiones temáticas que ha impregnado a nuestra canción de los años sesenta y setenta de su carácter radical e indiscutiblemente popular. El poeta-cantor –hombre o mujer del pueblo– se hace voz, grito o lamento de lo que el pueblo vive, y su cantar, comunicado y sentido por el pueblo, se hace canto popular, se hace su propio canto.<sup>465</sup>

Ciertamente hay muchas canciones que contienen un sentido proletario, como “La miseria” de Carlos Cano, “A espiña” de Benedicto (poema de Curros Enríquez), casi todo el repertorio de Luis Pastor de estos años (“Plan parcial”, por ejemplo) y de los conjuntos Gente del Pueblo y Nuberu. Con todo no debe se debe caer en el error de diferenciar una canción de autor proletaria, no en el sentido del origen social de sus autores o intérpretes, sino en cuanto a su temática y a su arraigo en la sensibilidad obrera. Constituiría reproducir los mismos antiguos errores: bien es verdad que los cantantes de procedencia proletaria como Carlos Cano, Luis Pastor, Elisa Serna, Raimon, Joan Manuel

---

<sup>463</sup> Ibíd., p. 346.

<sup>464</sup> Ibíd., p. 117.

<sup>465</sup> González Lucini (1989) III, pp. 212-213.

Serrat, Fernando Unsain, los cantaores, etc., contribuían a la canción de autor con la visión y perspectiva del mundo que les rodeaba, pero también es cierto que sin una cierta formación o investigación podrían haberse quedado en una muestra de furia que, por el tiempo en el que surgió, no habría conseguido fructificar o, por lo menos, difundirse; furia que encontramos, no obstante, en los testimonios del campo andaluz del conjunto Gente del Pueblo, o de los mineros asturianos propiciados por Nuberu. En cualquier caso, ya mostramos el rechazo a dividir a los cantautores en clases sociales, rechazo que lo aplicamos si la canción quedara separada en canción proletaria y canción burguesa, si bien en determinados casos se denota la procedencia al tratar de ciertos temas, y lo proletario ha de quedarse reducido a una serie de temáticas, tan dignas como las otras. Podríamos caer en un cierto sectarismo del que fueron víctimas los cantaores, cuando Enrique Morente y los demás eran acusados de desvincularse del pueblo por ir a cantar a las universidades. A ese aspecto, responde Morente a la acusación de acercarse a la “burguesía intelectual” con lo beneficioso que fue tomar un poco de distancia del pueblo para, en cierto modo paradójicamente, sentirse todavía más del pueblo:

... en este momento recuerdo más, veo más cómo vive el pueblo y cómo vive la gente; lo veo más claro que antes. Antes... yo formaba parte, como ahora, naturalmente, del pueblo, pero antes no era consciente de las cosas y ahora sí lo soy. Y, desde luego, yo pienso que sí, que yo estoy más cerca del pueblo que nunca por dos cosas: primero, porque pertenezco al pueblo, y segundo, porque soy consciente y quiero ser y estar con el pueblo, y lo que quiero hacer lo quiero hacer en pro del y para el pueblo.<sup>466</sup>

Pero sin lugar a dudas, la cultura proletaria, tanto urbana como rural, se vio bien enriquecida por estas aportaciones. Y precisamente por su definición de canción popular, la canción de autor tenía que ser para todos, sobre todo para la gente común y anónima de toda clase y condición que era del pueblo, que encontraría en ella su propia canción: «La Canción de Autor mantiene una voluntad explícita de constituirse en la voz de la realidad en la que están inmersas las gentes del pueblo»<sup>467</sup>; la gran aspiración era que el pueblo aceptara como suyas las canciones que habían compuesto, aunque, como vimos, no todos estaban del todo de acuerdo en las formas de hacerlo, por lo que se contentaban con cantar sobre el pueblo y cantarle al pueblo. No obstante, esta canción popular tenía ciertos rasgos característicos comunes:

... –a la nueva canción popular– en su sentido más propio y arraigado, en el que sirve para expresar y significar los sentimientos, los anhelos y las esperanzas, las frustraciones, las contradicciones del pueblo en un contexto determinado. Los caracteres de esta canción popular de nuevo cuño creo que pueden resumirse en los siguientes: una gran calidad en la reinterpretación de la tradición temática popular, una profunda convicción de arraigo étnico e histórico, expresada en el respeto a las peculiaridades autóctonas y una voluntad de compromiso con la realidad social de los pueblos en cuestión. (...) <sup>468</sup>

En ese sentido, la canción popular no sólo tenía el propósito de reflejar realidades sociales y sensibilidades populares, sino que también se auto-

---

<sup>466</sup> Francisco Almazán: “Enrique Morente”; *op. cit.*, p. 59.

<sup>467</sup> Torrego Egido, p. 142.

<sup>468</sup> Eduardo Chamorro: “La ‘canción ibérica’ en España”; *Triunfo* Núm. 465 (3-V-1971), pp. 50-51.

impuso el propósito de revitalizar las culturas, lenguas y dialectos marginados por el régimen en su codificación de la cultura oficial:

Hay un concepto de popular (...) que está ligado inevitablemente a la etnia particular a la que se pertenece, una etnia a veces de región, de autonomía, incluso de localidad, de barrio. Se identifica por ello popular con lo más nuestro, lo que mejor nos representa como colectivo, lo que nace a la luz de nuestras más íntimas raíces, aquello que nos define como pueblo independiente, con una historia propia, lo que hace la crónica de nuestro presente, nuestro espejo valiente.<sup>469</sup>

El régimen, aunque consintiera su estudio, había marginado a las otras culturas y lenguas que componen el Estado español, reduciendo su uso al ámbito público y al folklóre. La cultura del régimen se había codificado de tal manera que la cultura oficial española era lo que podría corresponderse con una cultura castellana, mientras que las otras se entendían como peculiares, accesorias, rurales, etc. El régimen no contemplaba estrictamente como culturas en sí a culturas tan antiguas y desarrolladas como la vasca, la gallega y la catalana, por no hablar de otras más minoritarias y de aquellas que no tenían una lengua autóctona propiamente dicha. En consecuencia, la gente que ostentaba esas culturas marginadas podía tener una especie de complejo de inferioridad, hasta el punto en el que había gente que rechazaba su propia lengua y disimulaba sus acentos (aunque fuera por conveniencia). Las tres lenguas que hoy son cooficiales poseían una literatura propia y con una tradición de varios siglos, pero, al igual que pasaba en Castilla, ésta no trascendía; poetas más o menos nacionalistas o regionalistas, pero con un gran contenido social, añadían a las problemáticas que sufrían sus homónimos castellanos el añadido de la lengua y la tierra, por lo que también ellos se vieron beneficiados de la divulgación de la que fueron objeto con la musicalización de sus poemas, algo que ya estaba en el manifiesto de algunos colectivos, como Voces Ceibes.

La canción de autor en las lenguas no castellanas vino a significar un intento de normalizar del uso de esas lenguas: de sacarlas del ámbito privado, del enclaustramiento rural o de la clausura académica, y del exotismo folklórico, y mostrarlas públicamente; pero también dignificarlas, haciéndolas perder ese complejo de inferioridad, con unas letras de alta calidad poética que, además, reflejaban los problemas del país-región.

No cabe ninguna duda que en la creación de una cierta conciencia nacional en los años sesenta en Cataluña, Galicia y el País Vasco, la canción ha jugado un papel esencial. Ha servido para popularizar el idioma, para transmitir unos contenidos inusuales en la canción hecha en España y para crear, en definitiva, una cultura que no se limitara al campo de la burguesía, sino que se extendiera fundamentalmente entre el pueblo. Este hecho sociológico es indudablemente el que explica el éxito mayoritario de cantantes como Raimon, Pi de la Serra, Llach, Ovidi Montllor, Benito Lertxundi, Xavier [sic] Lete o Lourdes Iriondo, entre otros.<sup>470</sup>

---

<sup>469</sup> Claudín [Coord.], p. 6.

<sup>470</sup> A. Gómez: "El renacer de la canción gallega"; *Posible* (26-VI-1975), *op. cit.*

La cuestión lingüística era muy importante, especialmente a la hora de elaborar una canción popular, nacional-popular. Tomemos como ejemplo a la Nova Canción galega, un intento de revitalización y dignificación de la lengua y de la cultura gallega que había partido de la iniciativa de un grupo de jóvenes de clase media, a semejanza de los movimientos catalanes y vascos, de los cuales, algunos de ellos, apenas habían tenido contacto con el idioma de Galicia. En su manifiesto, la revitalización de la cultura gallega giraba en torno a cuatro puntos: la música, por cuanto querían aportar algo nuevo y contrarrestar la sobre-representatividad del folklore; el idioma, al que busca revalorizar como vehículo de cultura, además de hacedor de ella, bien con letras propias o bien con poemas ajenos; la problemática social gallega; y un compromiso con la realidad social de su pueblo<sup>471</sup>. Más adelante también se buscaría la revalorización del folklore, tratando de rescatarlo del tópico. Xerardo Moscoso se declaraba en este tono:

Canto en gallego porque es la lengua de este pueblo. Es aportar un grano de arena a la pervivencia y enriquecimiento de nuestra lengua y cultura, las cuales no están bien miradas por nuestra burguesía. Es un intento de llegar a estar más abiertos al mundo de los labriegos, de los que, por desgracia, estamos tan alejados los universitarios. Mi deseo es que todos los miembros de la “Nueva canción galega” y todos los que la llevan dentro, sean sinceros con lo que dicen, hablan y cantan.<sup>472</sup>

La lengua en estos movimientos era su nota diferencial más clara, con la que, además, podía redefinirse como una canción alternativa a la “canción española”. La polémica lingüística surgió casi desde el principio, cuando, desde un tono malicioso muchas veces (no se descarta la ingenuidad de algunos), preguntaban a estos intérpretes si no pensaban que cantando en castellano alcanzarían a más público. La respuesta era casi siempre que cantar en la lengua materna no se correspondía con un capricho o por una incapacidad de expresarse tan bien en castellano como en ella; ni siquiera era, de manera definitoria, por planteamientos regionalistas o nacionalistas (que los hubo, a su manera, en cada intérprete), sino que era más por un llamamiento moral, como confiesa Xavier González del Valle al plantearse la pregunta de si cantar en gallego es una necesidad:

No, mentiría si dijera eso. Cantar en gallego es, sobre todo, una obligación moral. Como cantar, a secas, es algo que me proporciona muchos quebraderos de cabeza y muchos malos ratos. Pero que creo debo hacerlo. Es una opinión...<sup>473</sup>

Ahora bien, no se trataba solamente de cantar en tal o cual idioma, algo que podía hacer cualquiera y sin demasiadas trabas, como lo habían demostrado éxitos que tuvieron Julio Iglesias y Juan Pardo, cantando en gallego, o Salomé, cantando en catalán y vasco. El problema era otro: la *nueva canción* que fuera representativa de un país-región no podía reducirse sólo a la lengua, lo cual podría suponer un cierto formalismo y, al revés que con los cantantes “oportunistas” (con mayor o menor honestidad), también contribuían a esa canción cantantes que alternaban canciones en castellano, como Serrat, Imanol o Unsain: “Caminito de Erandio” de Imanol tendría el mismo sentido

---

<sup>471</sup> “La ‘Nova Canción Galega’: su aparición y desarrollo”, *op. cit.*, pp. 86-87.

<sup>472</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>473</sup> Juby Bustamante, *op. cit.*

cantada en castellano que cantada en vasco. La lengua era importante, pero no determinante en último término, como tampoco lo era para una Nueva Canción en Castellano, que compartía el código lingüístico con la “canción española” y la canción comercial en general; lo realmente esencial es que esa canción reflejara la problemática y la cultura de su país-región:

... El derecho a hacer canción representativa de un cierto país o un cierto sector social parte primordialmente de su intencionalidad. En este sentido, entendemos que para hacer canción gallega, catalana, castellana o vasca es necesario, en primer lugar, una clara intención de mostrar la problemática social, cultural, personal, etc. de Galicia, Cataluña, Castilla y Euzkadi en cada caso, posteriormente podremos pasar a analizar si esta problemática está bien localizada, si se han utilizado los medios necesarios, si alcanza la calidad artística necesaria, etcétera. Pero todo lo que no cuenta con esta premisa será una canción que estará cantada en Gallego o cualquier otro idioma como podría estarlo en inglés, chino, ruso o thailandés.<sup>474</sup>

Cada canción representativa, aunque guardasen gran semejanza en cuanto a las finalidades y los modos de expresar sus motivos entre sí, tuvo una serie de variables precisamente por las circunstancias de cada región. Aunque hay algunas características musicales diferenciales (sobre todo en aquellos que adoptan las formas autóctonas), donde se nota especialmente es en los temas: en las canciones gallegas, andaluzas, canarias, etc., abunda el problema de la emigración; en la canción vasca lo que está más presente es la temática en torno a la lengua y a la identidad cultural, de una manera similar a la canción catalana; la canción castellana, en donde no existe tanto la problemática regional y étnico-cultural, se centra más en los problemas sociales. También, como habíamos dicho, ese enfoque étnico-cultural depende tanto de su medio social que, en algunas regiones, las reivindicaciones culturales, lingüísticas y sociales constituyen un todo y un único problema: la cultura y la lengua de Galicia, Valencia o Asturias se reivindican orgullosamente como modo de expresión de la clase obrera. Esta identificación de la problemática de tales determinaciones ya estaba presente en algunas identidades nacionales, en poetas como Celso Emilio Ferreiro, que ya había dicho en su “Deitado frente ao mar”: «Lingoa proletaria do meu pobo»<sup>475</sup>. Con un espíritu parecido reivindicaba el poeta Manuel María el uso popular del idioma gallego frente al desprecio de la burguesía, en su poema “Canto ó idioma galego”, que sería cantado por María Manoela:

Idioma meu, homilde, nidio, popular,  
labriego, suburbial e mariñeiro  
que fas avergoñar  
ó burgués, ó señorito i o tendeiro:  
levas sangue do povo  
e raigañas escuras  
que anuncian un día novo  
sin mágoas nin tristuras.  
Idioma proscrito,  
asoballado,  
soterrado,

---

<sup>474</sup> Pedro Rojas, *op. cit.*

<sup>475</sup> Celso Emilio Ferreiro, p. 138.

refugado,  
negado  
como a probeza i o delito,  
fala do emigrante e do maldito:  
soio resoas nos lares  
das xentes populares.  
¡Ti téis que rexurdir puro,  
poderoso, enteiro  
pra erguer noso futuro  
de povo ausoluto e verdadeiro!<sup>476</sup>

Por tanto, en opinión de Víctor Claudín, en grupos como Fuxan os Ventos hay coincidencia de las posturas políticas y culturales:

Galicia es un país que está a despertar, sus hijos se dan cuenta cada vez más de su problemática. Es un país que está hirviendo política y culturalmente. La cultura popular tiene dos facetas: una, llevar la conciencia nacional como cultura diferenciada, y otra, ser una cultura proletaria. Estas dos facetas hacen que el renacer cultural –siempre que no sea falseada la cultura popular– sea un resurgir político, nacional y popular.<sup>477</sup>

En las regiones que carecían de una lengua materna como signo diferencial, a parte de utilizar los dialectos del castellano, esta reivindicación cultural y nacional-regional se llevó a cabo, básicamente, por el reflejo de las problemáticas sociales, que estaban muy unidas a la problemática regional, especialmente a la miseria de regiones como Andalucía e Islas Canarias. Los cantantes andaluces acometieron la labor de criticar estas carencias económicas y culturales, además de cargar contra el tópico con el que la cultura oficial les había revestido a modo de carnaza de turistas:

Entregada a la ideología dominante, a Andalucía le habían quitado la voz, y lo que fue la grandeza de la copla del pueblo se quedó en la anuladora mirada de la niña en el río, en el triunfalismo del vino, del aguardiente y de las mujeres bonitas, en la opresión del rosario con los dientes de marfil. El pueblo andaluz había perdido su copla, su voz, su esperanza, su alegría, en el lento tren de la emigración, en la esquina de los paraos, en los taconazos pintureros del boto señorial. Ahora Andalucía empieza a recobrar su futuro y le llega su canción con Carlos Cano, quitando penas, quitando hambres. Porque las canciones de Carlos Cano no son más que una contribución solidaria a esa lucha colectiva que Andalucía ha emprendido por su liberación.<sup>478</sup>

Cantantes tanto en lengua autóctona como en castellano abogaban por la emancipación cultural de sus regiones, que era tanto como decir recuperar su dignidad perdida o comenzar a hacerla. Cada región de España tiene su propia historia casi oculta. Historia de revoluciones y represión como Asturias:

... Entós solina un ochobre  
dexesti un pocu la cueva

---

<sup>476</sup> María Manoela: “Idioma meu” (Manuel María-Miguel Varela); *Idioma meu*.

<sup>477</sup> Claudín (1981), p. 127.

<sup>478</sup> Antonio Burgos, presentación del Lp *A duras penas*.

fasta ponete en comuña  
otra vez cabezalera.  
Contra'l silenci u y el mieu  
de la posguerra cabera  
en llevantate dafechu  
tamien fusti la primera. ...<sup>479</sup>

Historia de una grandeza perdida como la de Galicia:

... ¡Tí sólo, Galicia Santa!  
¡Tí, que no antigo señora,  
escrava ximes agora  
dos caciques baixo a pranta!...<sup>480</sup>

Historia marcada por la violencia y la represión, como en el País Vasco...

Heldu zen undaberria,  
kantuz hasi enaria,  
lagunak preso jauzi direla,  
iritxi zait gaur berria. ...<sup>481</sup>

La historia de grandes guerreros y exploradores que contribuyeron a la riqueza imperial, pero con la que se oculta la miseria de Extremadura...

... Extremadura,  
tierra de conquistadores  
que apenas te dieron nada. ...<sup>482</sup>

O la de Castilla, que también descubría una identidad y dignidad perdida:

... Ronca suena la dulzaina  
de tanto querer gritar  
¡que Castilla no hizo España!  
que perdió en Villalar,  
pongo sus campos resecos  
en prueba de honestidad. ...<sup>483</sup>

Y todas arrastraban el peso de la injusticia y del dolor de la “última guerra civil”, como el País Valenciano, entre otros:

... Quatre rius de sang,  
terra polsosa i vella,  
corral ple de baralles  
entre els que es diuen germans,  
és el que hem trobat. ...<sup>484</sup>

Contrario a la creencia popular, no había tantos cantautores de tendencia nacionalista como internacionalista, si bien todos o una gran mayoría hacían su contribución a la resitución de una dignidad y unos derechos, fueran civiles o históricos, y abogaban por el Estado de las autonomías (por lo menos, o como primer paso previo a la independencia, según casos). Muchos de ellos

<sup>479</sup> Nuberu: “Dios te llibre de Castiella”; *Atiendi Asturias: atiendi*.

<sup>480</sup> Benedicto: “Pola unión” (Manuel Curros Enríquez-B. García); *Pola unión*.

<sup>481</sup> Imanol: “Euskadin represioa” (“Txato” Agirre-Imanol); *Orain borrokarenean...*

<sup>482</sup> Pablo Guerrero: “Extremadura”; Pablo Guerrero *en el Olympia*.

<sup>483</sup> Elisa Serna: “Regreso a la semilla”; *Regreso a la semilla*.

<sup>484</sup> Raimon: “Quatre rius de sang”; en *T’adones, amic?*



remontaban el comienzo de la pérdida de esa identidad y esos derechos en el pasado, durante algún momento de la formación del Estado español que culmina en el siglo XVIII: ya hemos mencionado cantatas como *Los comuneros*, *Quan el mal ve d'Almansa* o *Cantata del mencey loco*; otras hablan de una injusticia histórica, como "Aragón, 20 de diciembre de 1591" del conjunto Boira; de una identidad cultural perdida, como puede ser la de los moriscos, en "El bando" de Carlos Cano; de la oculta historia de las persecuciones raciales en el disco *Persecución* de El Lebrijano; o el tratamiento épico de la guerra civil en *La guerra civil* de Francisco Curto, y de la posguerra, en *Andalucía: 40 años* de José Menese, desde el punto de vista de los grandes perdedores de la guerra: el pueblo.

Pero más que la historia e ideas más abstractas acerca de la identidad nacional, lo importante era el pueblo en concreto. A fin de cuentas, lo que se trataba de hacer era conectar con todo un pueblo, abarcando sus distintas capas sociales; la mayoría, comenzando en ambientes de clase media, fueron extendiendo su campo de influencia a otros ámbitos a medida que cogían cierto renombre, que algunas figuras adquirían éxito (por humilde que fuera) y a medida que la oposición obrera se iba medianamente organizando:

Pensábamos que la iniciativa podía ser útil no a una minoría ni a una clase –por las cuales teníamos forzosamente que empezar–, sino a la suma de jóvenes y viejos, burgueses y obreros, universitarios y gente poco formada; nos interesaba más estimular a los escépticos que satisfacer a los ya sensibilizados.

No se trata de conquistar un público, sino de conectar con un pueblo.<sup>485</sup>

La idea y voluntad de vincularse con el pueblo a través de la canción no sólo venía de los poetas, sino que era un precepto que ya habían defendido los cantantes ya consagrados, como Atahualpa Yupanqui, quien además hacía una advertencia a los más jóvenes:

Yo pienso que el destino del artista no es resolver los problemas políticos. En cambio, tiene el deber de vivir con su pueblo y testimoniar sus dificultades. Sobre unas quinientas canciones mías, solamente una treintena de protesta. [...] Yo registro, sí, la pena del pueblo, el abandono del hombre, su dolor, que siento como mío propio. Creo que el hombre y su canto deben mantener su verticalidad y su libertad.<sup>486</sup>

Para ello, hay que tener una fe casi absoluta en el pueblo; una fe que, a pesar de la etiqueta de movimiento burgués que algunos le colgaron, tenía desde el principio Els Setze Jutges:

Teníamos más fe en la gente que en nosotros mismos; sabíamos que teníamos muchas limitaciones, pero creíamos firmemente que nuestro pueblo tenía unas posibilidades ilimitadas, cuyo alcance podía explorarse precisamente con la herramienta de la canción.<sup>487</sup>

Y en este aspecto es donde llega el problema, como dice un personaje anónimo en *Los Miserables*: «Si el pueblo abandona a los republicanos, los republicanos no abandonarán al pueblo». Ocurrió al principio que muchos individuos y muchos colectivos se dieron de bruces contra una realidad que

<sup>485</sup> J. M. Espinàs, *op. cit.*; *apud* Torrego Egidio, pp. 216-217.

<sup>486</sup> En González Lucini (2007), p. 76.

<sup>487</sup> Espinàs, *apud* Torrego Egidio, ídem.

hizo peligrar esta fe, precisamente. Antonio Gómez cuenta la historia de que, al poco de formarse, obedeciendo al manifiesto que se habían impuesto...

Un grupo de jóvenes estudiantes de ambos sexos que sienten los problemas de España, y quieren ayudar a resolverlos con sus canciones. Para ello, escriben letras, recuperan poemas, componen melodías e intentan aunarlo todo en una difícil carrera por llegar a tiempo con su mensaje. Recorrer los pueblos de Castilla, aprender sus coplas, sus ritmos, sus canciones; evolucionarlos dentro de sí, para hacer con ellos un producto cultural con problemática moderna, fácilmente asimilable a cualquier nivel intelectual.<sup>488</sup>

... algunos de los miembros de Canción del Pueblo acudieron a dar un recital a un pequeño pueblo castellano; pero teniéndolo todo en regla y sin apenas obstáculos, descubrieron que nadie les esperaba para oírles, salvo algunos despistados y curiosos. El recital pasó desapercibido, y el hecho es que les hizo a más de uno replantearse las relaciones con el pueblo. Tal vez se llegó demasiado pronto, o quizás en otro pueblo se les hubiera acogido el mensaje con mayor entusiasmo, pero aún tendría que pasar un poco de tiempo para poder hacer esos recitales, tan memorables como precarios, en los pueblos, con gran éxito de asistencia y de aceptación. Lo único achacable a Canción del Pueblo es lo mismo que les pasó a los poetas sociales: una ingenuidad propia del entusiasmo del novato, que espera que sus canciones, de repente, avivaran la llama revolucionaria; no obstante, su actitud era casi la correcta. Paulo Freire define dos formas en las que alguien puede acercarse al pueblo: mediante la invasión cultural o mediante la síntesis cultural.

La invasión cultural es una forma antidialógica, junto a la conquista, la manipulación y la división: consiste, básicamente, en «la penetración que hacen los invasores en el contexto cultural de los invadidos, imponiendo a éstos su visión del mundo», alienando y frenando con ello sus capacidades de creación y expansión. Una de las formas más comunes que el invasor cultural tiende a tomar es la de presentarse como un benefactor, instaurando una forma de dominar cultural y económicamente al invadido: así, pues, el paternalismo franquista era una de esas formas si, por un lado, practicaba la caridad, pero por el otro, humillaba a los individuos del pueblo convenciéndolos de su inferioridad genética. Para ello es importante que el invadido vea con la óptica del invasor, adopte su punto de vista; condición de éxito para esto es que el invadido acabe aceptando su inferioridad intrínseca, con lo que el estatus de superioridad de los invasores se verá validado. Entonces, los invasores imponen sus pautas morales a los invadidos, que no desearán otra cosa más que ser como sus amos: vestir a su manera, hablar como ellos, etc.<sup>489</sup>. Descubrimos en la descripción de esta táctica los modos de hacer del franquismo: presentarse como el gran benefactor, siendo por otro lado responsable de la miseria, para poder afianzar una alienación del pueblo, ya sea a nivel social —que siempre implica una cultura, en cuanto condiciona un modo colectivo de ver la realidad— o cultural sobre las otras culturas nacionales, creando complejos de inferioridad y de culpa, y creando la sensación de que para salir de esa situación hay que adquirir sus modos.

---

<sup>488</sup> A. Gómez: “Noticia histórica del Folk-Song”; *Hogar 2000* (Enero de 1968), pp. 104-105.

<sup>489</sup> Freire, pp. 198-200.

Al contrario, en la síntesis cultural, una táctica dialógica de acercamiento, no se llega con la voluntad consciente o inconsciente de poner su visión del mundo, porque aunque provengan de otro *mundo* no llegan al otro con otra intención más que conocerlo con el pueblo, pero no para “enseñar” o entregar algo. Mientras la invasión cultural echa mano de la tecnología para sus fines, para lo cual ni siquiera necesitan desplazarse, los actores de la síntesis se integran en el pueblo, transformando a éste también en actores de la acción de transformación del mundo. La síntesis cultural es «la modalidad de acción con que, culturalmente, se enfrenta la fuerza de la propia cultura, en tanto mantenedora de las estructuras en que se forma», por lo que esta forma de acción cultural es instrumento de superación de la cultura alienada y alienante, es un factor de cambio frente a la invasión cultural, que pretende que nada cambie, al menos mientras ello les beneficie. Según Freire, éste es un primer momento de la investigación en el cual se constituye un clima de creatividad que no puede existir en el ámbito de la invasión cultural, que paraliza el espíritu creador de los invadidos<sup>490</sup>.

Más adelante volveremos sobre estos dos conceptos. Principalmente, reconocemos en esta táctica a muchas iniciativas que a lo largo de los siglos han tenido lugar, como fueron las Misiones Pedagógicas o el teatro de La Barraca, y también la canción de autor en cuanto quería transformarse en canción popular. Los principales escollos que pudieron tener todas estas iniciativas son las que Freire deja caer: no había que acercarse al pueblo con un cierto, aunque inconsciente y benevolente, espíritu paternalista, ni con el espíritu de querer mostrar algo desconocido para el pueblo; la actitud debía ser algo contraria: lo que el pueblo puede mostrarnos a nosotros, y así establecer una relación dialógica que beneficie mutuamente a ambos. Pero, también advierte Freire, no sólo de la fe en el pueblo y de tener esta actitud y la sinceridad se conseguirá el éxito en este campo; hay otros factores, como el que puede ser un pueblo algo “inmaduro” para determinadas cosas, o cansado de la lucha o acobardado (y había gente que no iba a los recitales por miedo a que los detuvieran), o que las circunstancias externas no son las propicias:

Todo testimonio auténtico, y por ende crítico, implica la osadía de correr riesgos, siendo uno de ellos el de no lograr siempre, o de inmediato, la adhesión esperada de las masas populares.<sup>491</sup>

Pero no hay que desesperarse: el intento, por fallido que pudiera ser, de acercarse al pueblo con la mejor de las intenciones, es ya un primer paso; tal vez un gesto no sea comprendido o aceptado, incluso puede que sea rechazado por los destinatarios, pero si reúne buena voluntad y esas condiciones, tarde o temprano ese gesto tendrá frutos:

Un testimonio que, en cierto momento y en ciertas condiciones, no fructificó no significa que mañana no pueda fructificar. En la medida en que el testimonio no es un gesto que se dé en el aire, sino una acción, un enfrentamiento con el mundo y con los hombres, no es estático. Es algo dinámico que pasa a formar parte de la totalidad del contexto de la sociedad en que se dio. De ahí en adelante, ya no se detiene.<sup>492</sup>

---

<sup>490</sup> *Ibíd.*, pp. 237-239.

<sup>491</sup> *Ibíd.*, pp. 232-233.

<sup>492</sup> *Ibíd.*, p. 233.

Lo cual nos lleva a complementar la anécdota de Gómez con otra que, aunque sus protagonistas sean distintos, el fundamento es el mismo. Es una historia narrada por Benedicto, de cuando él y Bibiano acudieron al pueblo de Rubian (Lugo) para actuar en las fiestas del año 1971; mientras la orquesta descansaba, los dos se subieron a tocar al palco de ésta durante media hora:

... A la gente no le gustó al principio y reaccionó de una manera violenta; pero al final de la media hora la mayor parte del público estaba con nosotros. Dejamos el palco y cantamos por los pequeños grupos de personas, nos metimos en las tascas, durante cuatro horas. Al final cantamos de nuevo en el palco y la mayor parte del pueblo vino detrás de nosotros cantando, acompañándonos. Al cabo de quince minutos nos avisan que corramos. Pusieron a nuestra disposición un coche para que saliéramos del pueblo porque la Guardia Civil venía a por nosotros a detenernos. Uno de los curas –el otro era uno de los organizadores– nos había denunciado. Nos marchamos y aquello terminó en una multa.<sup>493</sup>

Ya lo había anunciado uno de sus *padrinos*, el poeta Manuel María Fernández:

... Son cantantes tan preocupados pola ética como pola estética e, mais tarde ou mais cedo, teñen que chegar ó pobo pró que cantan. O pobo ten unha sensibilidade especial pra recoñecer o que lle é propio. (...) <sup>494</sup>

Y todo aquello era del pueblo, le pertenecía: se hacía para él, pensando en su progreso y basándose en una inmensa fe en él. Pero cantar para el pueblo no es en absoluto una pretensión sectaria, sino todo lo contrario: cantar para el pueblo es cantar para todo el mundo, porque todos somos pueblo. Hacerlo no es exactamente interpretar folklore o cantar las mismas canciones de siempre; tampoco se puede hacer minusvalorándolo, faltándole al respeto, pero tener siempre en cuenta, no tanto lo que podría llegar, sino lo que de verdad encontraría cabida en la cultura popular. Es buscar el difícil y frágil equilibrio entre la creatividad y la sencillez, como dice Carlos Puebla:

Yo pienso siempre en el pueblo, y prefiero que me entienda todo el mundo. Pretendo que me entiendan los analfabetos y también los intelectuales. El problema es que la sencillez no es tan fácil como parece.<sup>495</sup>

Pero, además de enriquecer al pueblo, la canción popular puede tener otros valores, por muy imperceptibles que puedan ser. Como dice Antonio Gómez, con las canciones que se crearon durante estos años, se podría conocer el pasado, adquirir modelos de análisis con los que enfrentar la realidad para, finalmente, afrontar el futuro. Una canción que tenía que ser lo más amplia posible, donde cupieran todas las formas y estilos: desde lo más antiguo a lo más innovador, siempre y cuando enriquezcan al pueblo. Lo esencial de esas canciones es que «expresen la realidad, variada y compleja, de las clases populares y que aporten herramientas válidas en su lucha por la libertad, entendida ésta no solamente en su estricto sentido político»:

Frente a ello han surgido las culturas nacionales como forma de mantener unas señas de identidad y una resistencia cultural que no por

---

<sup>493</sup> En Claudín (1981), p. 122.

<sup>494</sup> Folleto *Noticia da Nova Canción galega*.

<sup>495</sup> *Apud* González Lucini (2007), p. 320.

resistente debe despreciar cuanto de provechoso y liberador puede llegarle de fuera. La nueva sociedad no vive para arrinconar como trastos viejos todo lo que ha servido al pueblo y que aún hoy le sirve en ciertos casos para expresarse durante la larga historia de la humanidad. De lo que se trata es, precisamente, de todo lo contrario, de abrir un amplio abanico de posibilidades que ayuden al hombre, en la canción popular como en tantos otros aspectos de la vida, a cumplir sus anhelos de libertad y felicidad.<sup>496</sup>

## Conclusiones

La canción de autor, como canción social y canción popular, se adecúa perfectamente a las características o dimensiones, más o menos formales, que el arte comprometido posee. Arranca principalmente de una primera toma de conciencia, que puede ser producida por el fuerte contraste entre cómo la visión oficial dice que están las cosas y cómo las percibe el individuo, produciéndose la ruptura con la alienación promovida por la cultura oficial. Es ese momento en el cual un individuo o un conjunto de ellos decide hacerse cantatores o bien, descubriendo en la canción de autor un reflejo de la realidad que les preocupa y les proporciona una visión del mundo más acorde con la suya y, muy probablemente, con la realidad.

Los cantautores, a menudo, trataron esa realidad plasmándola en unas letras que podían ser objetivas, en cuanto predomina un estilo más narrativo que pretende presentar los hechos tal cual son, y realista, no tanto por cuanto intenta no magnificar los hechos, que puede constituir un recurso estilístico, por otro lado, como tratar de realizar un reflejo fiel de la realidad. Esto no es óbice para que, a menudo, en las canciones se planteen posibilidades utópicas, no por ello en absoluto realistas, por cuanto lo que exige su planteamiento, en realidad, es mover a la acción para la consecución de esa realidad alternativa y mejor, o, al menos, conseguir mejorar la sociedad en el esfuerzo de su consecución. Como veremos en unos instantes, las dimensiones de la objetividad y el realismo se refieren a cómo la realidad está codificada, mientras que el planteamiento utópico, pudiendo ser compatible, se referirá a cómo debería estar configurada esta realidad.

Los cantautores hacen canciones que, o se encuadran perfectamente en el momento histórico en el que fueron hechas, o sitúan al ser humano en su preciso momento histórico, convocándole a tomar su papel en la historia. La dimensión testimonial que tuvo la canción de autor hace de ella un estupendo retrato intrahistórico de aquel período, en cuanto no sólo reflejó el momento histórico, sino los sentimientos populares que suscitaron éste y todos los sucesos que acontecieron alrededor.

Tiene un importante discurso humanista, ya que en las mayorías de las canciones está presente una gran preocupación por los seres humanos, sean entendidos en concepción abstracta y universal, sean las personas comunes, cotidianas y públicas, que constituyen el verdadero centro de consideración de esas canciones, incluso cuando sean canciones eminentemente políticas.

Es un discurso, por tanto, que está dirigido a la colectividad, pues además son reflejos individualizados de la sensibilidad colectiva, se llegue a ella por introspección individual o por deducción colectiva. Es una canción

---

<sup>496</sup> Antonio Gómez. “¿Es posible hoy el folklore?”, *op. cit.*, pp. 28-31.

hecha para todos y por todos, individuo creador mediante. Y por esa misma razón busca ser expresión colectiva de unos pueblos, configurándose en parte de su cultura, a la vez que trata de dignificarla y codificarla como opuesta a la cultura oficial.

Características que contribuyen a otra de ellas: la universalidad. La universalidad reúne en torno a sí una serie de paradojas que la definen: por un lado, como dice José Hierro, se consigue ser popular cuanto más intimista se es, siempre y cuando se exprese en un lenguaje comprensible y no haya una actitud solipsista o aislacionista; consecuentemente, como dice Antonio Machado, sólo aquellos que realmente tienen verdadero arraigo en su pueblo son verdaderamente universales. Y finalmente, dos rasgos más contribuirían a ella: traducibilidad y atemporalidad.

Completando el juego de contradicciones, nos encontraríamos con la traducibilidad, que abunda en la concepción de Machado: cuanto más popular sea la expresión de la canción, es decir, cuanto más tenga en su letra el lenguaje de su pueblo, más traducible podría ser para otras regiones y culturas. Mientras que la atemporalidad de la canción no significa en absoluto un contenido vacío tal que pueda ser comprendido en cualquier época, sino que, siendo lo más histórica posible, nos traiga los ecos de otros tiempos, las voces de otras eras, que nos cuentan su historia, la grande y las pequeñas.

Sólo un arte plenamente comprometido puede constituirse en parte de cultura de y para la resistencia. Pero ninguna de estas características serviría para nada si no se rigieran por un mandamiento casi único: la exigencia de honestidad.



## Capítulo IV

### ***Cultura de la Resistencia***



Del reportaje de Àngel Casas sobre el Festival de los Pueblos Ibéricos en *Fotogramas* (21-VI-76); de izquierda a derecha: Benedicto, Raimon y Miro Casabella (Arquivo gráfico e documental de VOCES CEIBES; cortesía de Benedicto García)



## La cultura de la resistencia

*Torno i digo: ke va ser de mi?  
En tierras ajenas yo me vo murir.  
Torno i digo: ke va ser de mi?  
En tierras ajenas yo me vo murir.*

Canción tradicional sefardita cantada durante el Holocausto

Barcelona, 1939: las calles engalanadas con las nuevas/ viejas banderas y enseñas nacionales, la gente exaltada saluda a los vencedores, a los nuevos amos: desfilan por la avenida los legionarios, los falangistas, los regulares marroquíes; reciben la bendición del arzobispo y el beneplácito del General victorioso. Pero entre un bosque de manos alzadas, dos figuras solitarias e inadvertidas tienen el puño levantado: uno con una increíble expresión de tristeza y el otro con una sonrisa desafiante<sup>1</sup>.

... En els balcons han canviat les banderes  
i pels carrers sonen càntics diferents,  
les vostres dones que us van jurar amor  
hem vist canviar el seu cor davant els guanyadors. ...<sup>2</sup>

Madrugada del 27 de septiembre de 1975: se efectúan las últimas ejecuciones del franquismo sobre cinco condenados por actos de terrorismo que no se demostraron nunca más que por pruebas circunstanciales y testimonios arrancados por la tortura. El régimen daba un último e inútil golpe de mano frente a la creciente conciencia disidente y contra la Marcha Verde organizada por el reino de Marruecos sobre el Sahara occidental. En España la mayoría de la población, incluidos aquellos que no confraternizaban con las ideas de las formaciones de los cinco ejecutados o, por lo menos, con su forma de llevarlas a cabo, condena el suceso, pero guarda silencio: es un silencio prudente, pero también de repulsa por el asesinato de unos jóvenes a los que incluso el papa Pablo VI quiso salvar: «Con aquella iniquidad innecesaria, el régimen revelaba su odio profundo al enemigo, su obstinado culto a la muerte y al castigo, tan ajenos a las expectativas de la España del momento»<sup>3</sup>.

20 de noviembre de 1975: Franco agoniza lenta y dolorosamente hasta que fallece. La gente guarda silencio, pero hay complicidades: la muerte del dictador abre todo un universo nuevo de posibilidades, que no tienen porque ser malas, como auguran los que más memoria tienen, pero también los malintencionados. Frente al catafalco desfilan dolorosas y angustiadas figuras agradecidas, pero también silenciosas miradas de desprecio y venganza.

... Eras la costumbre, la pistola y el altar,  
un espejo roto en el desván.  
La imposible y desgraciada pesdilla,  
la campana de cristal.  
Algún día nos dirán que no exististe,  
mas que en sueño en realidad. ...<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Fue una foto tomada durante este desfile que Basilio Martín Patino hizo resaltar en su documental *Caudillo* (1974).

<sup>2</sup> Xavier Ribalta: "Camí de l'exili" (Pere Oriol Costa-X. Ribalta); *Onze cançons amb esperança*.

<sup>3</sup> J. C. Mainer, *op cit.*, en Tuñón de Lara [Dir.], p. 327.

<sup>4</sup> Víctor Manuel: "Canción de la esperanza"; *Soy un corazón tendido al sol*.

1976: 3 de marzo. La policía armada hace salir, asfixiando, a los obreros que se encontraban en asamblea en la iglesia de San Francisco de Asís de Vitoria. A la salida forzosa de los obreros, la policía responde con metralletas: en estos sucesos morirán los trabajadores Pedro María Martínez, Francisco Aznar, Romualdo Barroso, José Luis Castillo y Bienvenido Perea. La indignación se hace patente en todo el país, mientras en Vitoria la celebración del funeral, oficiado por ochenta sacerdotes, se convierte en una reivindicación de la lucha de la clase trabajadora.

... Otra vez nacieron flores  
sin que fuera primavera  
por las calles de Vitoria,  
de Tarragona y de Elda.  
Flores que al nacer nacieron  
del color de mi bandera,  
la bandera que enarbola  
toíta la clase obrera.<sup>5</sup>

1977, finales de enero: millares de personas, en silencio, con el puño levantado o haciendo el signo de la paz o la victoria, acompañan los ataúdes de los cuatro abogados laboristas y de un empleado asesinados por el terrorismo neofascista, por las calles de Madrid; la demostración de dolor, solidaridad y responsabilidad infunde respeto.

... Hijo, abrígate bien. Y ponte la bufanda.  
No vayas a coger alguna bala en los pulmones.  
Que no está el tiempo bueno todavía. ...<sup>6</sup>

Son cuatro ejemplos, de entre tantos, en los que el pueblo, durante ese período que se corresponde con los principios de la transición democrática, encara varios sucesos de naturaleza similar, mostrando una gran solidaridad y responsabilidad. La gente común estaba preparada para el cambio, mucho más que los políticos que habían mandado hasta entonces, profetizando graves desórdenes (quizás temiendo que se les pagara de la misma manera): débil excusa para tratar de mantener su posición y su poder, pero deseándolos sólo por ver confirmados sus temores (o esperanzas), de manera que se pudiera volver a “legitimar” un golpe de Estado que, esta vez, como en Chile, no tendría más oposición que el de las masas populares. Pero el pueblo estaba maduro: había evolucionado y lo único que deseaba era trabajo y libertad, derechos laborales y ciudadanos, derechos de opinión y de, sencillamente, poder andar por la calle libres y sin miedo.

... La transición oficial fue lenta, cautelosa, dubitativa, aunque en las calles se celebraba de otra manera. Las pasiones se desbordaban y las actrices se desnudaban a cada paso en los nuevos Films; reivindicaciones largo tiempo aplazadas rebrotaban con urgencia, salían a la calle sin complejos gays y feministas, se hablaba de aborto y de divorcio, de legalizar el porro y el PCE.<sup>7</sup>

Ellos ya no eran el pueblo de los años 30, pero en algunos políticos que gobernaban, la policía, el ejército, la guardia civil y algunos obispos, sí

<sup>5</sup> Gente del Pueblo: “El tiempo nuestro” (José María Carrillo-Gente del Pueblo); *Sevillanas democráticas*.

<sup>6</sup> Luis Pastor: “Enfermedades de invierno” (Jesús López Pacheco-L. Pastor); *Nacimos para ser libres*.

<sup>7</sup> Moncho Alpuente, “Introducción” a VV. AA: *Vida cotidiana y canciones IV*, p. 3.

imperaban todavía las estructuras fatales que desencadenaron su tan glorificado 18 de julio de 1936. Pero, desde el año 39, incluso antes, con los bombarderos italianos y alemanes sobrevolando los cielos de España, la esperanza en un futuro mejor se había mantenido entre las gentes. Ése es el secreto de la resistencia, una resistencia que es sobre todo moral, y cuyo alimento, entre muchas cosas, puede encontrarse en la cultura como refugio contra un mundo cruel y despiadado, pero también como vislumbraimiento de un futuro cargado de esperanzas.

Nos ganaron la guerra y sobrevivimos a duras penas, gracias sobre todo a la inconsciencia de la infancia, durante la cual levantar el brazo para cantar el *Cara al sol* nos parecía una situación normal, nada conflictiva, aunque nuestros padres se escondiesen en los lavabos de los cines justo en el momento en que Franco salía en la pantalla para saludarnos a todos, a los españoles y al patio de butacas.<sup>8</sup>

No quisiéramos, aclaramos, contribuir con esto a cierta tesis que se llama de la “resistencia pasiva”, por la que toda la población habría sido, de una manera u otra, incluso sin ella saberla, parte de la oposición antifranquista. Es una tesis que respetamos, aunque tenemos dudas razonables acerca de su validez, al menos en términos absolutos. Lo que pensamos nosotros y concebimos bajo la idea de resistencia es la manera de vivir de todas las clases subalternas en sus relaciones con el poder establecido, como ya indicamos en la introducción, y no tanto con la confluencia en una especie de frente unitario moral de rechazo al régimen, porque hubo gente a la que la muerte de Franco no les importó en absoluto. De alguna manera, es la misma idea que subyace a estas líneas del escritor George Orwell:

Siempre he escuchado tras la proclama de los generales antes de la batalla, los discursos de *führers* y primeros ministros [...] los himnos nacionales, los folletos de enseñanza moral, las encíclicas papales y los sermones contra el juego y los métodos anticonceptivos, un coro de trompetillas de los millones de gente ordinaria para quienes tan elevados sentimientos no significaban nada.<sup>9</sup>

Tal vez sea esto más cierto que la confluencia en un gran frente inconsciente de oposición al franquismo, cuya posibilidad tampoco nos atrevemos a negar; pero pensamos que quizás sea más adecuado considerar que había gente a la que los nombres de los grandes mandatarios, los desfiles de la victoria, o incluso las hazañas de guerra de tal o cual paisano, no les importaba más de lo que esto pudiera impactar en su vida. Y, sin embargo, o mejor dicho, por ello mismo, constituían precisamente la base de la oposición: eran los humildes y los descreídos; nunca se creyeron las historias de Franco y otras similares, y se las creyeron todas a la vez, porque les daba igual. No tenían definiciones ideológicas ni políticas: sencillamente, y esto también, les daba igual. Si los responsables del gobierno les traían bienes y servicios, “¡viva el gobierno!”, podían gritar con apariencia alegre y convencida (que tal vez encerraba una amarga ironía); si, por el contrario, recibían algún tipo de ofensa por algún superior, maldecían y juraban, en la intimidad de sus hogares o en compañía de otros en los que confiaban, contra toda la cadena de jerarcas... Pero callaban todo lo que podían: el miedo y la prudencia los atenazaba, y sólo

---

<sup>8</sup> José Antonio Labordeta (2010), p. 215.

<sup>9</sup> *Apud* Scott, p. 205.

deseaban vivir felices y en paz en la medida en que eso fuera posible, en los rincones en los que entre el trabajo y la pobreza esto fuera medianamente posible. Y esa posibilidad es la resistencia, es la oposición vital a todo lo que cercena la felicidad y pone cotos a la vida.

Ya habíamos definido un cierto sentido de resistencia en la introducción, que se puede dividir en varios grados: la más conocida es la resistencia activa, y dentro de ésta habría diversos grados que irían desde los grupos armados a los activistas pacíficos; luego estaría la resistencia pasiva (que no hay que confundir necesariamente con la estrategia de Gandhi), que se dividiría en ciertos grados de menor a mayor pasividad o, en sentido inverso, actividad: habría un tipo de individuo que no es resistente activamente, pero que no confraterniza con el régimen que sea y, por lo tanto, está dispuesto a dar alguna cobertura a los grupos e individuos más activos (por ejemplo, la burguesía alemana que alojaba a los judíos en algunos refugios; los sacerdotes que prestaban sus iglesias para las asambleas de los sindicatos en la España de los años 70, etc.); y en la más baja de las pasividades resistentes estarían los tipos que hemos definido: en esta capa, la resistencia es más moral y vital que ideológica o política. Es la que más se da en la gente que tiende a denominarse como “común”: es decir, trabajadores y campesinos que no poseen un sentido crítico de la vida más que el otorgado por sus propias experiencias y vivencias. Nos ocuparemos de algunas de ellas, pero daremos preeminencia a esta última.

La capacidad de resistencia de las capas de población, al contrario de lo que pueda parecer, no es lo que hay que alimentar: es el recurso primario para la cultura de la resistencia, si bien puede ser preciso despertarla, hacerla consciente. De eso trata nuestro último capítulo: de cómo el arte, la cultura, encarnados en la canción de autor, puede servirse de esos reductos morales de la población y hacer una producción que demuestre su compromiso con esa gente y su tiempo, y que, finalmente, despierte conciencias. Se podría ilustrar con esta carta que Victor Hugo escribió a M. Daelli, y que se incluyó en la obra de la que trata:

Tiene razón, señor, cuando me dice que el libro *Los Miserables* está escrito para todos los pueblos. No sé si será leído por todos, pero lo he escrito para todos. Está dirigido tanto a Inglaterra como a España, a Italia como a Francia, a Alemania como a Irlanda, a las repúblicas que poseen esclavos de la misma manera que a los imperios que poseen siervos. Los problemas sociales traspasan las fronteras. Las heridas del género humano, esas grandes heridas que cubren el globo, no se detienen en las líneas azules o rojas trazadas sobre el mapamundi. En toda parte donde el hombre está ignorado y desesperado, en toda parte donde la mujer se vende por pan, en toda parte donde el niño sufre la falta de un libro que le enseñe y de una casa que le caliente, el libro *Los Miserables* llama a la puerta y dice: Abridme, he venido por vosotros.<sup>10</sup>

En gran parte, esta carta resume las dimensiones básicas que componen esta cultura de y para la resistencia que coronan a las ya vistas: una cultura para todo el que la necesite, pensada para ellos, para ayudarles moralmente, tal vez más que para señalar culpables o buscar soluciones; y, por

---

<sup>10</sup> Wikiquote (edición inglesa); entrada “Victor Hugo”: [en.wikiquote.org/wiki/Victor\\_Hugo](https://en.wikiquote.org/wiki/Victor_Hugo) [la traducción es nuestra].

otro lado, un carácter épico entendido en varias direcciones, que puede ser comprendido como la épica de una humanidad que sufre diversos grados de injusticia, a veces de forma callada y otras estrepitosamente, o bien como historia de su vida íntima: la intra-historia, pero pasando siempre por la desromantización de los gobernantes y sus hechos y la dignificación de esa intrahistoria como sucesos históricos.

Siguiendo un poco el espíritu de André Malraux, podríamos decir que el funcionamiento de la cultura, sustentada y aplicada a la resistencia, consiste en conquistar, aunque tengan que ser conquistas que vayan desde lo más pequeño y cotidiano hasta lo más alto y general. En la España de los años 60 todo estaba a punto para acometer esa serie de conquistas. Volvamos a echar un ojo a la configuración de la sociedad de esos tiempos.

Como se recordará, ya habíamos hablado un poco acerca de la codificación del régimen en sus últimos años de vida: el franquismo, entendido como un totalitarismo unitario de los movimientos fascistas, monárquicos y tradicionalistas bajo el mandato supremo del general Franco (en definitiva, exactamente como cualquier otro Estado fascista que haya existido), había pasado por una serie de etapas en relación a los acontecimientos internacionales y la economía nacional, hasta desembocar en un modelo autoritario en el que primaba la concepción tecnocrática de la sociedad y el liberalismo económico: la eficiencia y la utilidad, cuyo resultado era un capitalismo exacerbado.

Hasta cierto punto, yerra su criterio quien dice que el régimen fascista del general Franco buscaba la adhesión de las masas a sus ideas (a su conglomerado conjunto de ideas) y, sobre todo, a su causa. Esto pudo ser así al principio, pero consideramos que lo que más buscaba Franco y su corte era minar la resistencia de la población: todos aquellos desfiles, discursos, el boato civil, militar y eclesiástico, pero también las ejecuciones, la vigilancia constante, la arrogancia, la prepotencia y la impunidad de los falangistas sobre la población, estaban diseñados para mitigar lo más posible los redazos de resistencia moral y, por tanto, también política e ideológica de la población:

En los años cuarenta la radio, la enseñanza, los cantantes callejeros y rurales, la prensa, la literatura de consumo se aprestaron a despolitizar la conciencia social. Lo consiguieron casi totalmente e introdujeron el reinado de la elipsis, tácitamente convenido, para expresar lo que no podía expresarse. (...) <sup>11</sup>

Sólo perteneciendo a ellos se podía sentir una persona realmente *alguien*: los demás, independientemente de su pensamiento real y de su posición política, siempre serían *ellos*, *los otros*. Pero el proceso de despolitización tomaría nuevas tácticas conforme el régimen iba evolucionando. Los años de la represión deliberada dan lugar al nacional-catolicismo y, casi a la vez, a la era del desarrollismo, y Franco acentúa su faceta paternalista: comienza a comprar la conciencia de la gente con regalos, con visitas a los pueblos empobrecidos que laten de emoción pensando que las cosas les irán mejor... Pero el régimen prefiere mantenerles bajo la alfombra: no conviene que el exterior vea a los subdesarrollados, a los que, no obstante, envía voluntarios caritativos, que tienen la mejor de las intenciones, para ayudarles, para

---

<sup>11</sup> Vázquez Montalbán, en Claudín (1981), p. 22.

alfabetizarles, etc. Y luego vendría, tras el desarrollismo, la era del consumismo: los pueblos no pueden consumir al nivel que lo hacen las ciudades, y en esto llega el señor ministro, habilita una sala pública e instala un televisor; el pueblo se siente afortunado: no ha sido olvidado, y sus hijos sueñan con los paraísos prometidos en las ciudades de Barcelona, Madrid, o tal vez en la capital de provincia. Y en la ciudad, a través de la televisión, se promete la felicidad a todos los niveles, y hasta la tan ansiada libertad, mediante la compra de productos; cabe en el *sueño español* salir del anonimato por un día y ser el afortunado acertante de *los 15*, o aparecer en un concurso en donde demostrar sus habilidades intelectuales y su conocimiento, o ser el *no sé qué tanto mil o tanto millón* que, de forma casual, es agraciado con obsequios y el reconocimiento y la envidia del pueblo; o tal vez haya un talento que ha pasado inadvertido: un niño prodigio que canta de memoria los temas de Marisol y Joselito, o un futbolista, o un torero, *que nos sacará de pobres...* Pero ¡nada!... Aunque podría ser peor: podrían seguir viviendo en el pueblo, a donde se puede volver y congratularse malsanamente de la envidia que en los paisanos produce el coche, o los metros cuadrados de la casa (un palacio en comparación), o cualquier otra maravilla que se les pueda contar a los ex-vecinos sobre ese paraíso en el que, en realidad, se es lo último de una interminable escala jerárquica a todos los niveles. Pero aún hay quien se va al extranjero a buscar trabajo, y hay quienes se pudren en las cloacas de la sociedad, y quien ha nacido sólo para empuñar el martillo o servir en las casas de los señoritos, y a quien todavía la policía le sigue de cerca. Pero esa gente está oculta y no preocupa, porque la conciencia ha sido comprada... Esto es ni, más ni menos, que el sueño español de los años 60. La conciencia había sido comprada, o al menos eso parecía, y había quien pensaba que nada se podía hacer porque, a lo largo de estos años, el régimen había conseguido petrificar la idea de que aquello era lo normal, lo natural.

La noticia, convenientemente maquillada en los medios oficiales, de la muerte de algún trabajador por parte de la policía en una huelga, o de un estudiante asesinado por los Guerrilleros de Cristo Rey, podía perturbar durante un corto instante la *paz social* del régimen y quedar en entredicho, pero pronto era olvidado por la parte acomodada y la conformista de la sociedad (sin mencionar a la parte temerosa) gracias a los mecanismos propios. En esta etapa del franquismo, el miedo que se había instaurado como esencia del régimen había encontrado un gran aliado en la cultura del consumo y del aparente bienestar, casi mejor que con la galvanización ideológica de las masas mediante los discursos de Franco, los campamentos infantil-juveniles de Falange o los sermones de la misa, pues esta galvanización tenía un efecto muy corto sobre las masas y casi ninguno sobre las personas disconformes que, si alguna vez lo aceptaban, era más por miedo y conveniencia. En cambio, esta nueva técnica conseguía ganarse a las clases medias emergentes de finales de los años 50 (aunque buena parte de estas clases medias eran, en realidad, las clases trabajadoras, pero con algunas comodidades), jugando intermitentemente la carta del miedo y la de la comodidad. La táctica del miedo había cambiado también un poco, pues ya no era tanto el inevitable castigo si el ciudadano no se atenía a la ley, sino el miedo a lo que podría suceder si el régimen caía o cambiaba. Jugando relativamente bien su papel en la Guerra Fría, el discurso sobre el enemigo exterior se matiza conforme a los nuevos

tiempos, y se habla de un terror indeterminado en el caso de que los *rojos* ganaran e instauraran un régimen soviético: en fin, una dictadura.

La táctica del bienestar social y económico se conjugaba con la del miedo: resultaba que toda la comodidad, la seguridad y el bienestar social y económico del que gozaban los españoles estaba garantizado por la pervivencia del régimen y de su jefe, a quien había que agradecerse además; por esa razón, un triunfo del comunismo (en realidad, una confusa y amplia aplicación del concepto “comunismo” a movimientos y personas heterogéneas) pondría en riesgo todo aquello que Franco y el régimen habían logrado en cerca de 40 años. Los viejos mitos de la autarquía fascista y del nacional-catolicismo se casaban con los nuevos mitos del neocapitalismo, del neoliberalismo económico y del tecnocratismo del Opus Dei de esta manera, mientras otros permanecían incólumes, aunque quizás más como dogmas esenciales latentes del régimen. El ideal ahora podría ser “un tercio monje, un tercio soldado y un tercio comprador”: con lo cual se refuerza la represión latente en positivo; es decir: si antes se podían enseñar imágenes de represaliados y presos mientras una autoritaria voz sentenciaba “¡Esto es lo que le pasa a quien...!”, ahora, aunque el mensaje no variase en esencia, el tono es más amable en apariencia; el mensaje es sutil, implícito e indirecto, en vez de la contundencia de la época anterior, y la fórmula, frente a la severa amenaza, se ha transformado en una sentencia condicional, en forma de consejo (muy acorde con la deriva paternalista tomada hacia los años 50) que podría sonar así: “Si usted no quiere problemas, no se meta en política”, que, en parte, lleva implícita la subestimación del destinatario (aproximadamente, un varón de mediana edad que es responsable de su familia), al enviar con este mensaje implícito al ciudadano la inducción de la convicción de que son cosas que no comprende, ni podrá, y que, por lo tanto, le sobrepasan. La amenaza directa del “no haga esto, o aténgase a las consecuencias” se sustituyó por la amenaza indirecta sutil del “Si yo fuera usted, no lo haría”, que suena más simpática, aunque en ella no dejase de resonar aquella máxima de la posguerra que repetían los jueces militares, que sonaba más a amenaza que a consuelo: “Los buenos españoles, nada tienen que temer”...

El sistema del miedo, por tanto, no había desaparecido, sino que se había matizado: ante una “amenaza” interior o exterior, los españoles de la posguerra no tenían nada que perder, así que era más el miedo hacia los garantes de esa improbable seguridad (no se podía hablar de seguridad a un obrero, aunque se pretendiera, que, yendo al trabajo, era asaltado por un comando itinerante de Falange)<sup>12</sup> que hacia otra cosa. Pero ahora, en los años 60, sí tenían algunas cosas: ahora, o eso creían, tenían seguridad y bienestar económico y social; y mientras los ancianos, pensaban lo que pensaban respecto al régimen, temían la próxima guerra que tanto se anunciaba el día que Franco faltase, las personas de mediana edad temían perder todas aquellas garantías y bienes materiales que habían obtenido con su trabajo. Reduciendo al absurdo y con todo el respeto, quizás a muchas personas les

---

<sup>12</sup> «... Basta haber vivido los años cuarenta. Y saber que, por ejemplo, llevar corbata, sombrero flexible y bigotillo recortado era una garantía de defensa ante cualquier incidente callejero, como lo era de sospecha el vestir el mono azul o calzar alpargatas. Gerardo Salvador Merino primero, y Girón después, con todos sus colaboradores, podían halagar demagógicamente al obrero; la realidad era muy otra y aparecer como sencillo obrero no era una recomendación en la vida cotidiana de los años cuarenta». Tuñón de Lara y J. A. Biescas, pp. 456-457.

diera más miedo perder la lavadora todavía por pagar que tener derechos laborales.

Sobre este juego del miedo y la seguridad se posaba, además, la visión utilitarista de la vida que los tecnócratas del Opus Dei, en su ascenso en el poder, habían conseguido instaurar en la sociedad a través de diversos canales. A través de intelectuales como Calvo Serer o Gonzalo Fernández de la Mora, anuncia el llamado “fin de las ideologías” que, desde una pretendida perspectiva positivista, persigue despolitizar la sociedad para dar la apariencia al régimen de ser un sistema sin ideología concreta, a la vez que sermonea sobre el atraso que suponen las estructuras ideologistas de la vida y la sociedad. En realidad, lo que se buscaba con esto era, no realmente la despolitización del régimen (que nunca ocurrió más que en la palabrería de estos intelectuales y de los ministros tecnócratas), sino el desarme ideológico y crítico de la población: una población que considere que su régimen político está por encima de las ideas políticas (no una idea demasiado novedosa, ciertamente: incluso es casi un reciclaje de la superación de las ideologías de la primera Falange), a favor del desarrollo tecnológico e industrial, no tendría motivos para criticar, ya que toda crítica sería ideológica y, sobre todo, revistiéndolo de una apariencia de neutralidad y objetividad, se daba la apariencia de que fuera un sistema natural. Aunque la principal contradicción que contiene esta teoría es que ella misma es ideología y, como sostiene el profesor Abellán:

... Los acontecimientos más recientes, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, vienen a desmentir esa teoría de la «des-ideologización» de las sociedades occidentales, que no hace sino pretender encubrir otra ideología: la del conservadurismo, es decir, la de los que pretenden mantener el actual «statu quo», sin cambios que pudieran perjudicar sus propios intereses. Un repaso a la situación internacional invalida esa tesis del «crepúsculo de las ideologías». Los tupamaros, las guerrillas de gran parte de América, el movimiento «hippy», la rebeldía de los negros en Estados Unidos, la revolución de mayo en Francia, la inquietud estudiantil en casi todo el mundo, la primavera de Praga, y todo ello sin salirnos de los países que acostumbramos a llamar occidentales, ¿son movimientos de tecnócratas en busca de una solución técnica y específica de sus problemas, o expresan una inquietud ideológica inspirados por unos ideales de justicia o de paz y hasta de una nueva estructuración de la sociedad? La contestación parece obvia.<sup>13</sup>

Una visión aquella que, casándose con la política consumista y con la visión utilitarista de la vida y la sociedad, podía ser muy efectiva, como sostiene Manuel Tuñón de Lara:

El panorama se completa con las carencias del régimen para conservar la hegemonía ideológica; los años que nos ocupan se saldan por un retroceso de sus posiciones en el seno de la Iglesia que deja de desempeñar la función «legitimadora» de otros tiempos. Este vacío no es cubierto por nadie; tras el fracaso rotundo de las ideologías totalitarias vehiculadas por el falangismo y del arcaísmo tradicionalista, el «desarrollismo» de los tecnócratas y «el final de las ideologías» son estrictamente elitistas y apuestan tan solo a un eventual desinterés de las masas por lo político, si

---

<sup>13</sup> Abellán, p. 10.



sus condiciones materiales de vida aumentan y se les proporcionan *objetos* de consumo a través de la TV., el disco, las cassettes, el «vedettismo», las excursiones en auto e incluso una tímida apertura erótica. Es una apuesta a la hegemonía por omisión y no por acción.<sup>14</sup>

La visión utilitarista de la vida, que tenía mucha relación con la teoría del ocaso de las ideologías, se empezó a implantar en la sociedad a través del consumismo y de medidas institucionales, como la reforma del sistema de educación, que se dirigía, más que al desarrollo del alumno como persona moral y como ciudadano, a la obtención más rápida e inmediata posible de resultados y beneficios: el concepto de la eficiencia, favoreciendo, de este modo, la educación en las enseñanzas técnicas, en menoscabo de las enseñanzas humanísticas<sup>15</sup>. En todas estas reformas educativas se advierte la mano del ministro López Rodó, uno de los tecnócratas más notables del régimen, quien buscaba aplicar los criterios de la empresa privada a todos los ámbitos posibles: «Se quiere sustituir al político por el experto y derivar las inquietudes políticas hacia el consumismo. La libertad política sigue sin tener cabida en el sistema»<sup>16</sup>.

Es una visión de la vida y de la sociedad que, a fin de cuentas, aumenta la división entre clases sociales de los ciudadanos, mientras se les inculca una visión de la vida basada en el máximo beneficio, en la idolatría del trabajo y en los resultados. Aunque esto no fue exclusivo de la España del desarrollo, ya que se advierten en estos años patrones parecidos en otros países capitalistas, e incluso comunistas, aunque el caso español tiene sus particulares características, reforzadas por el pensamiento capitalista adaptado a la interpretación del catolicismo de muchos de los ministros tecnócratas, que se propaga a través de los sermones de algunos sacerdotes en las fórmulas más que conocidas de “el trabajo dignifica” o el concepto opus-deísta de “teología del trabajo”. Aquí es donde se forja el ideal social, que consiste en cursar ciertos estudios para convertirse en “hombres de provecho”, mientras que a las mujeres se las educa en trucos para ser *una mujer* y conseguir lo que suele llamarse “un buen partido” (independientemente del amor, que no es un concepto eficiente). Es la época en la que los conceptos transfigurados por el pensamiento conservador de “seriedad”, “sentido común” y “normalidad” se consolidan como normas sociales, vara de medir oficial y hasta categorías naturales. En esta ocasión, como en las otras, pero quizás con más pertinencia, ya que este mensaje estaba especialmente dedicado a ellos, la juventud se rebela moral y estéticamente; a la tímida y temporal rebeldía ye-yé de la adolescencia, acompañada del boicot al tradicional traje con corbata, le acaban acompañando reflexiones más profundas y una reivindicación de las enseñanzas humanísticas y de visiones menos utilitaristas sobre la realidad: la vida tiene que ser algo más que vivir para trabajar, y tiene que haber algo mejor que la homogeneidad de pensamiento, costumbre y profesión que se pretende imponer. No es por casualidad que, por estos tiempos, en Estados Unidos y

---

<sup>14</sup> Tuñón de Lara y J. A. Biescas, p. 399.

<sup>15</sup> “Ley sobre ordenación de las enseñanzas técnicas” (20-VII-1957); Preámbulo: «Un amplio programa de industrialización y una adecuada ordenación económica y social, sitúan a nuestro país en una excepcional coyuntura de evolución y progreso... Ello obliga a revisar la organización y los métodos de enseñanza, con el fin de lograr que un mayor número de técnicos pueda incorporarse en plazo breve a sus puestos de trabajo, para rendir allí el máximo esfuerzo para el bien común». BOE, 22-7-1957.

<sup>16</sup> VVAA, *Vida cotidiana y canciones* II, p. 98.

otros lugares surgieran formas de vida alternativas al utilitarismo neocapitalista como fueron los beatniks, los hippies y otros, que pretendían descubrir otras realidades y poner en tela de juicio la concepción *seria* de la vida.

Los jóvenes de hoy se rebelan contra la tiranía franquista, pero simultáneamente contra el neocapitalismo americano que la sostiene por todos los medios; se rebelan no ya a la manera romántica y liberal, sino en nombre de un nuevo tipo de progreso industrial y tecnológico del que sienten a su alrededor, en todas partes, el turbulento ritmo; se rebelan finalmente en el clima de la cultura de masa contemporánea, exento de rebeldías y de heroísmos: por eso no retoman las “canciones heroicas” de un momento dramático extraño y quizás misteriosamente repudiado por su conciencia práctica y cáustica.<sup>17</sup>

Este panorama, en definitiva, era el que ya había descrito Antonio Gramsci en torno a las relaciones de la hegemonía<sup>18</sup>. Para Gramsci, el mantenimiento de un sistema hegemónico precisaba de dos requerimientos: uno, que el orden económico ha de crear y distribuir categorías y estructuras de sentimiento que saturen la vida cotidiana, algo que el franquismo lograba a través de la publicidad, la información y cierta cultura de masas: si alguien se molestase en echar un ojo, por ejemplo, a la publicidad televisiva de los años 60 y 70, caerá en la cuenta de cuál era el ideal de familia, de mujer, de hijos y de cabeza de familia que propugnaba el franquismo: un hombre triunfador, que trabaja en alguna oficina como funcionario, abogado o notario; una esposa abnegada que se desvive por complacer a su señor marido; y unos hijos obedientes, cuantos más mejor, que siguen con orgullo los pasos de su progenitor, mientras las niñas se esfuerzan en ser como su madre... Resulta, pues, que el producto X, un producto exclusivo para triunfadores, parece estar reservado a las personas que cumplen este modelo.

El otro requerimiento es la presencia de intelectuales que utilicen esas categorías, procediendo a su legitimación, de manera que se extienda su uso por varios ámbitos sociales, pero en un modo en que esas categorías se presenten como neutrales, o lo que sería lo mismo, “normales”, “decentes”, “aceptables”... Realmente, hacia los años 60 el régimen no tenía tantos intelectuales de peso como sí los tuvo en los años 40 y 50: Calvo Serer, González de la Mora, Ricardo de la Cierva o el padre Escrivá de Balaguer (fundador del Opus Dei) eran algunos de ellos en sus respectivos campos; en su lugar, de modo más eficaz, tenía artistas populares que, convertidos a su vez en mitos, difundían indirectamente esos mensajes, como hemos podido ver. También contaba con los ministros tecnócratas, que utilizando toda una amplia gama de tecnicismos, embarullaban a una población semi-analfabeta en esos campos, que pensaba, por lo tanto, que debía de tener razón el ministro; y, por otro lado, los curas próximos al Opus Dei, que aparecían en televisión pontificando sobre la sociedad, amonestando las conductas indeseables y alabando las aceptables. De esta manera, podría decirse, trabajaba la estabilización de la hegemonía franquista en la sociedad: a través de la cultura de masas, de los técnicos y de los sacerdotes afines. En definitiva, éstos eran, a grandes rasgos, las dimensiones de la hegemonía en los años 60 y 70.

---

<sup>17</sup> Liberovici y Straniero, p. XVIII.

<sup>18</sup> A. Gramsci, *La formación de los intelectuales* (Grijalbo, Barcelona, 1974), pp. 21-36; *apud* Torrego Egido, p. 137.

Entonces, el proceso de despolitización de las masas había comenzado desde el principio: la política ya no era una práctica pública, sino el privilegio de una minoría a la que le pertenecía por causas de lo más incidentales que pretendían cobrar carácter connatural. El último franquismo, además, había exacerbado el individualismo y el egoísmo de los ciudadanos: cada vez más se pensaba que cada uno era el responsable absoluto de su situación, fuera la que fuera, y que se la había buscado; aunque a veces sólo se necesitaba un brusco golpe de realidad para desmentirlo. La forma capitalista liberal que el régimen adopta en su última etapa consigue lo que años de autarquía fascista no había conseguido, aunque seguía justificando su existencia por su propio nacimiento: la guerra, la vigilancia y el orden o *paz social*, aunque tuviera que estar, muy a menudo, en confrontación con resto del mundo:

... esta sociedad es irracional como totalidad. Su productividad destruye el libre desarrollo de las necesidades y facultades humanas, su paz se mantiene mediante la constante amenaza de guerra, su crecimiento depende de la represión de las verdaderas posibilidades de pacificar la lucha por la existencia en el campo individual, nacional e internacional.<sup>19</sup>

Habla Marcuse de las sociedades capitalistas en general, y en ese aspecto también entraría la España de los años 60, más aún cuando España adecuó la tiranía de la tecnología y la técnica, creando una falsa racionalidad, en su modo de gobierno y en la sociedad, configurando, como sostiene él, todo el universo del discurso y la acción, junto al de la cultura: cultura, política y economía son unidas en un sistema *omnipresente* que destruye cualquier alternativa, con lo que « La razón tecnológica se ha hecho razón política »<sup>20</sup>. A la justificación natural e histórica, junto a la garantía del orden y la paz, del régimen se le unía así la justificación tecnológica: toda una era de bienestar era posible gracias a los hombres del régimen. La tecnocracia y el consumo habían generado unas sutiles cadenas alrededor de la ciudadanía, que se creía libre (siempre y cuando no traspasara ciertos límites), pero que estaba sometida a un control mucho más difícil de detectar; el consumismo había trastocado profundamente las prioridades y sensibilidades de muchas personas, adoptando, frente a las aspiraciones más hondas o incluso más útiles verdaderamente, una red de necesidades falsas que Herbert Marcuse define de esta manera:

«Falsas» son aquellas que intereses sociales particulares imponen al individuo para su represión: las necesidades que perpetúan el esfuerzo, la agresividad, la miseria y la injusticia. Su satisfacción puede ser de lo más grata para el individuo, pero esta felicidad no es una condición que deba ser mantenida y protegida si sirve para impedir el desarrollo de la capacidad (la suya propia y la de otros) de reconocer la enfermedad del todo y de aprovechar las posibilidades de curarla...<sup>21</sup>

Con lo cual, el individuo, a través de los procesos de la razón tecnológica y del consumo, se acaba por identificar totalmente con su sociedad, aceptando las leyes de su sociedad<sup>22</sup>; ahí surge el conformismo, que podría definirse como la indiferencia por que las cosas no puedan cambiar y la

---

<sup>19</sup> Marcuse (1987), pp. 19- 20

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 35.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 41.

pasividad que esto conlleva, pero aun podría suceder que esa indiferencia y esa pasividad se convirtieran en el anhelo de que las cosas nunca cambien, sea por miedo o por conveniencia social: en los niveles poblacionales a los que nos referimos, imperaría, sobre todo, el miedo, especialmente el miedo a ir a peor (pero nosotros no tenemos ni queremos la autoridad moral de juzgar severamente a la gente que había vivido la guerra y no quería que se repitiera).

... Ellos seguirán dormidos  
en sus cuentas corrientes de seguridad.  
Planearán vender la vida y la muerte y la paz.  
¿Le pongo diez metros, en cómodos plazos, de felicidad? ...<sup>23</sup>

Por supuesto, es difícil de cargar contra un gobierno que “concede” maravillosas máquinas que hacen la vida más fácil, y además con todas las facilidades que ponía para ello, aunque, como una variante del *padrinismo* rural y otras acciones condescendientes de los pudientes hacia los más humildes, nunca dejará de recordárselo a los ciudadanos. Junto a esto, el régimen empleó otras formas de adormecer las conciencias y de conseguir que el pueblo tomara como propia su forma de ver el mundo, las relaciones de cualquier tipo y lo interiorizara como pensamiento y sentimiento suyo. Paulo Freire ha descrito algunas de estas técnicas: conquista, dividir para oprimir, manipulación e invasión cultural<sup>24</sup>.

Freire distingue dos tipos de acciones: las dialógicas y las antidialógicas; las acciones dialógicas son aquellas que posibilitan un diálogo libre, no necesariamente verbal, entre individuos y colectivos, mientras que las antidialógicas lo obstaculizan, lo imposibilitan y lo destruyen. Sobre la concepción de diálogo de Freire ya hemos tratado: es una exigencia existencial, el encuentro que solidariza la reflexión y la acción de los sujetos que se disponen a transformar y humanizar el mundo; pero no puede entenderse como un acto de implantar ideas en otro interlocutor ni en un intercambio de ideas establecidas por ambos interlocutores<sup>25</sup>. Las relaciones que posibilitan y facilitan el diálogo son las propias de movimientos democráticos y revolucionarios; mientras que aquellas que lo imposibilitan y dificultan son las propias de regímenes dictatoriales. El franquismo hacía gala de varias de estas técnicas antidialógicas.

En primer lugar, la conquista: en las relaciones que el dominador tenga con los subalternos, siempre busca conquistarlo, cada vez más; su conquista reviste varias formas, que irían desde las más burdas a las más sutiles: puede ser una conquista abiertamente represiva, o bien “almibarada”, mediante el paternalismo. Lo que el sujeto conquistador busca es determinar sus finalidades sobre el *objeto* conquistado, convirtiéndose éste en posesión del conquistador. Por supuesto que las finalidades de la conquista pueden ser muchas, pero, para Freire, la más clara es la que tiene como finalidad la alienación cultural del dominado mediante esta conquista:

No se es antidialógico o dialógico en el aire, sino en el mundo. No se es antidialógico primero y opresor después, sino simultáneamente. El antidialógico se impone al opresor, en una situación objetiva de opresión,

---

<sup>23</sup> Pablo Guerrero: “A cántaros”; *A cántaros*.

<sup>24</sup> Para esto, consúltese Freire, pp. 180-215.

<sup>25</sup> *Ibíd*, p. 105.

para conquistando, oprimir más, no sólo económicamente, sino culturalmente, robando al oprimido su palabra, su expresividad, su cultura.

A través de la conquista, los dominadores, los opresores, tratan de impedir que los sometidos se conviertan en «admiradores del mundo», pero, al no poder lograrlo totalmente, emprenden una necesaria mitificación del mundo: todo ello es perfectamente aplicable al franquismo que, tras ganar la guerra, trató de imponer su visión del mundo sobre la población, y para ello generó todo un sistema mítico diverso y, a veces, hasta confuso (cuando hacía convivir a humanistas con inquisidores, tratando de poner a la misma altura a Cervantes y Torquemada). Pero los mitos funcionan hasta cierto punto y sobre una generación, para proseguir con la justificación del régimen había que buscar nuevos recursos que paralizaran la hostilidad moral de las masas: el consumismo. Dice Paulo Freire, confluyendo con la definición de las falsas necesidades de Marcuse, que, a causa de no poder conseguir esa paralización, los dominadores proponen a los dominados un mundo falso al que admirar; esa proyección engañosa del mundo funciona alienando a las masas para mantenerlas en un estado de pasividad. El mundo, entonces, no puede presentarse como problema, sino como algo dado e inamovible al que hay que ajustarse<sup>26</sup>. La falsa admiración del falso mundo consigue anular la iniciativa de los dominados, convirtiéndoles en meros espectadores, válidos sólo para aplaudir y vitorear a los jefes.

Los mitos que configuran ese falso mundo, sean individuos concretos, históricos o contemporáneos, o bien figuras abstractas, tienen la función de presentar lo dado como inevitable, como natural e incontestable; explican la visión del mundo que tienen los vencedores a los dominados y, en el caso de individuos concretos, justifican la grandeza de quienes son sus partidarios y la miseria moral de sus detractores y opositores. El mito obtiene su divulgación, generalmente, a través de los medios de comunicación: la prensa, la radio, la televisión, pero también la cultura de masas, como la canción de consumo, el cine, cierto teatro, etc., contribuye a la máxima aceptación por los subordinados de esa mitología. El régimen de Franco ideó una serie de mitos pensados para conquistar la moral de la población mediante el miedo o la identificación, pero fue una mitología cambiante junto con el régimen. En la España de los años 60, de los viejos tiempos del fascismo y del integrista religioso, salvo entre algunos *nostálgicos* y extremistas a los que se procuraba tener contentos, quedaba bastante poco (al menos, en relación), pero muy patente, en cuanto a las detenciones, las multas –tanto por razones políticas como religiosas–, la represión de las manifestaciones y huelgas, y la casi total impunidad con la que actuaban los grupos para-policiales y terroristas de extrema derecha; y una reminiscencia más, no menos importante, que permitía la continuidad de esas otras reminiscencias: el miedo al “comunismo”, miedo que habían tratado de inculcar en la población desde el año 39 y que confusamente englobaba el rechazo hacia la democracia, el liberalismo político, el “separatismo”, el sindicalismo y otras corrientes, algunas imposibles de catalogar como *rojas* (difícilmente podían catalogarse de marxistas o comunistas a personas como

---

<sup>26</sup> Vendría a colación mencionar aquí una polémica: al libro de espíritu crítico de Pedro Laín Entralgo, *España como problema* (1949), el opus-deísta Rafael Calvo Serer respondía con el libro *España sin problema* (al que se le otorgó el I Premio Nacional de Literatura, lo cual puede considerarse como la intervención institucional para zanjar el problema).

Claudio Sánchez Albornoz, Jordi Pujol o el Conde de Barcelona). También pervivían, como dogmas de fe, los mitos que el régimen creó con su victoria en el 39, y cuya pervivencia, en gran parte, dependía de la pervivencia del jefe del Estado y de que su sucesor los aceptara; mitos que gravitaban en torno a la figura y persona de Franco: el vencedor del marxismo, el designado por la providencia, el vigía de occidente, etc...

... la necesaria pose de los dominadores proviene no de sus debilidades sino de las ideas que fundamentan su poder, del tipo de argumentos con los que justifican su legitimidad. Un rey de título divino debe actuar como un dios; un rey guerrero, como un valiente general; el jefe electo de una república debe dar la apariencia de que respeta a la ciudadanía y sus opiniones; un juez debe parecer que venera la ley. Es muy peligroso cuando las élites actúan *públicamente* contradiciendo las bases de algún principio de su poder.<sup>27</sup>

..., junto a otros creados por los ideólogos del régimen, sus propios intelectuales orgánicos y los pseudo-historiadores que trataban y justificaban el alzamiento militar, a veces con una inversión de los hechos históricos (los *rojos* quemaron el museo de El Prado, destruyeron Ciudad Universitaria y otras inversiones de los hechos parecidas) que no sólo venía a exculpar a los vencedores de responsabilidades, sino a cargar todas esas responsabilidades sobre los vencidos. Pero, para los años 60 era más efectiva la mitología basada en abstracciones sociales que en la épica del pasado lejano y del cercano. Algunos mitos de aquéllos, sacados tanto de la ideología neocapitalista como de la fascista-tradicionalista y nacional-catolicista, coinciden con algunos de los enumerados por Freire. Por ejemplo, que “el orden opresor es un orden de libertad” fue un mito que cobraba fuerza en ciertas argumentaciones: se hablaba de libertad como de *independencia nacional* cuando algún suceso terrible acometido por el régimen despertaba la protesta formal y la denuncia de los países de la ONU; cualquier incidente internacional era explicado por este mito, desde el más grave hasta el más frívolo: desde las condenas por los fusilamientos del año 75 hasta perder una competición deportiva; y si el Papa criticaba o pretendía mediar para evitar una ejecución, resultaba que el jefe supremo de la Iglesia católica también formaba parte de esa conspiración, que englobaba a la Unión Europea, al Reino de Marruecos, a la Unión Soviética e incluso al presidente de los Estados Unidos, si éste se mostraba contrario. En cuanto a los asuntos más mundanos, como eran las competiciones deportivas o del espectáculo (cosas como los festivales internacionales de la canción), tanto las victorias como las derrotas se explicaban, sin ninguna reticencia, por la tradicional y clásica *envidia* del resto del mundo hacia España. Otra aplicación de este mito puede observarse cuando se defendía en los discursos una libertad, que era hasta tradicional, frente a las pretensiones internacionalistas del comunismo soviético: gran parte de la existencia del régimen pretendió auto-justificarse por la existencia de las repúblicas socialistas y de la pervivencia de los comunistas españoles.

También pretendía defender que respetaba y hasta protegía los derechos elementales básicos, algo que trató de justificar con una serie de leyes, como la Ley de Prensa, y algunos eufemismos, como el de “democracia

---

<sup>27</sup> Scott, p. 35.

orgánica”<sup>28</sup>; realmente, ningún régimen, por dictatorial y sanguinario que fuera, dejaba de presentarse como respetando los derechos humanos: eran los peligros como el comunismo o el complot judío los que justificaban las barbaridades cometidas.

Otros mitos salían de la ideología ultra-capitalista: la libertad de elegir el trabajo, que se resumía en el “lo toma o lo deja” del sindicato vertical ante las demandas laborales, o que todo el mundo podía convertirse en empresario con un poco, eso sí, de esfuerzo:

Como ha señalado Miguel M. Cuadrado, «a través de la ideología del principio de igualdad de oportunidades, se sanciona y contribuye a consolidar la *desigualdad social e individual* en la esfera adulta». Lo que se persigue, en el fondo, es conseguir un «aumento de los rendimientos educativos». Ciertamente, esa «igualdad de oportunidades» no es otra cosa sino el estímulo para hacer creer en la *promoción social individual* («¡Tú también puedes ser rico! ¡Tú también puedes ser jefe!») dentro del orden social del beneficio privado y en el seno de un sistema de capital monopolista propietario de los medios de producción.<sup>29</sup>

Algunos eran realmente sangrantes, como el derecho a la educación, la pretendida igualdad de clases en un país donde, incluso después del final del régimen, pesaba más el criterio y la acción de las personas más pudientes y, especialmente, con títulos nobiliarios.

Otros mitos, por su parte, se referían más a las virtudes genéticas del régimen que habían sustentado su ideología en el pasado y que seguían manteniéndose, como su carácter heroico en cuanto defensores del orden de la “civilización cristiana y occidental” contra la barbarie materialista: pretendían explicar el mundo contemporáneo como una resistencia de España, *baluarte* de la tradición y de la esencia occidental, frente a conspiraciones internacionales de carácter judío, masón y marxista; el de su caridad y su generosidad «cuando lo que hacen, en cuanto clase, es un mero asistencialismo, que se desdobla en el mito de la falsa ayuda, el cual, a su vez, en el plano de las naciones, mereció una severa crítica de Juan XXIII»; que las élites dominadoras, asumiendo sus obligaciones, sean las promotoras del pueblo, por lo que el pueblo ha de agradecerse (el *padrinismo* caciquil llevado a las instituciones) aceptando su palabra y conformándose. También los había con justificación divina, como que la rebeldía (del pueblo, se sobreentiende) es un pecado, o que la propiedad privada es el fundamento del desarrollo de la persona. Y otros que pretenden justificar la superioridad de los opresores, como son su iniciativa, su «dinamicidad», su ingenio, etc., en contraste con la pereza y deshonestidad de los oprimidos (sobre este punto, recogimos un magnífico ejemplo en la nota 63 del primer capítulo): un mito éste que funciona perfectamente casándose con el tradicional paternalismo.

Otra táctica de la que habla Freire es la de *dividir para oprimir*, condición indispensable, dice, para que las minorías perpetúen su dominio sobre la mayoría: permitir la unificación de las masas populares constituiría un riesgo inasumible para la hegemonía que representan esas minorías, por lo que cualquier acción que pueda constituir, aunque sea débilmente, el despertar de

---

<sup>28</sup> Este concepto se refería a la *libertad* de elegir de entre los candidatos propuestos a las cortes por cada uno de los tercios en algunas elecciones (que registraban enormes índices de abstención).

<sup>29</sup> Tuñón de Lara y J. A. Biescas, p. 509.

la necesidad de unificarse en ellas ha de ser frenada inmediatamente por cualquier medio, incluidos los violentos. Los opresores, cuando no tengan más remedio que hablar de conceptos de organización, unión y lucha, tratan de presentar los peligros latentes que pueden suponer para la sociedad. A los opresores lo que les conviene es debilitar a sus oprimidos tanto como puedan; para ello echan mano de varias técnicas que promueven aislamiento y profundizan en divisiones, o directamente creando nuevas por artificiales que sean:

Desde los métodos represivos de la burocracia estatal, de la cual disponen libremente, hasta las formas de acción cultural a través de las cuales manipulan a las masas populares, haciéndolas creer que las ayudan.

Eso es lo que el general Franco llevó a cabo durante sus años de mandato. Tras la guerra, el miedo a la represión era tal que la desconfianza se había instalado como norma en el seno de las capas populares; el miedo no sólo paralizaba la solidaridad, sino las más elementales fórmulas de simpatía en las relaciones sociales: era la “espiral de silencio” de la que Elisabeth Noelle-Neumann habla y que Rodríguez Tejada aplica a esta época<sup>30</sup>. Los disidentes tenían tanto miedo que se retrotraían a su más profunda domesticidad, y no era tan de extrañar cuando Franco, sus políticos y los obispos les culpaban directamente de la guerra, de la represión y de todo lo que pudiera pasar, creando rechazo en algunas poblaciones sobre ellos. El discurso de buenos y malos no sólo imperó durante todos los años del régimen, sino que sobrevivió al propio Franco, cuando el presidente Arias Navarro y el ministro Manuel Fraga (por nombrar sólo a dos representantes que aceptaban la transición democrática, al menos en apariencia) justificaban sus abusos en términos parecidos, y más tarde, en las primeras elecciones, esgrimiendo las tesis del franquismo sociológico, resucitaban los conceptos de “enemigos de la patria” para referirse a sus adversarios políticos. Pero, tal vez, la división más profunda y duradera haya sido la confrontación entre las comunidades/nacionalidades del Estado español: aunque los rechazos mutuos vengán desde hace mucho tiempo atrás (especialmente desde la revolución industrial, con las primeras grandes migraciones del campo a la ciudad), el franquismo ahondó en esas confrontaciones culturales e ideológicas, de manera que se agarraron bien al pensamiento común: podría interpretarse como un vacuna para que las clases populares de las distintas comunidades y nacionalidades no se unieran entre ellas. Esta táctica, dice Freire, puede entenderse como una herramienta de la conquista, al igual que la manipulación de las masas oprimidas, con la que guarda gran relación.

A través de la manipulación, las élites dominadoras intentan conformar progresivamente las masas a sus objetivos. Y cuanto más inmaduras sean, políticamente, rurales o urbanas, – más fácilmente se dejan manipular por las élites dominadoras que no pueden desear el fin de su poder y de su dominación.

La manipulación se lleva a cabo a través de los mitos con los que una opresión se autojustifica; de ellos, dice Freire, sobresale el modelo que de sí hace la burguesía, presentando a las clases populares la posibilidad de ascenso social, instaurando así la idea de una cierta movilidad social, que se hará efectivamente posible sólo si éstas aceptan los presupuestos que la

---

<sup>30</sup> Rodríguez Tejada I, p. 301.



burguesía impone. El régimen, en los años 60, vendía bastante esta idea, como hemos visto: lo único que había que hacer era acatar las normas, en teoría. Tal vez, por esa razón, el régimen presentaba a los obreros huelguistas y a la oposición estudiantil (sobre todo a ésta) como holgazanes y desagradecidos. Otras manipulaciones que no se correspondían tanto a este modelo tienen que ver más con la percepción paternalista del propio Franco: la gente humilde llegó a creer realmente que el Caudillo se preocupaba por ellos, que procuraba su bien, aun admitiendo que para ello se tenga que hacer el mal; los discursos que dirigía a la nación iban en esa línea argumental.

Todas éstas constituían tácticas antidialógicas que reconocemos en el franquismo en sus más diversas fases. La última, sin embargo, es la que más nos interesa por sus implicaciones, y que ya hemos visto someramente con anterioridad: la invasión cultural. Recordemos que ya habíamos dicho que, para Paulo Freire, la invasión cultural es una táctica que consiste en hacer que el oprimido adopte la visión del mundo de sus opresores, quienes previamente han hecho una incursión sobre la cultura a invadir; su principal consecuencia es que paraliza la capacidad de creación y expansión de éstos gracias a la alienación a la que se ven sometidos. La forma más eficaz que tiene la invasión cultural es la de presentarse como un benefactor, de manera que ese tipo de invasión se complementa con la invasión económica. Sobre este aspecto ya hemos visto su aplicación al régimen franquista.

La invasión cultural tiene un fin concreto, pasando por un medio que es el de convencer al oprimido de su inferioridad intrínseca para aceptar a los invasores como sus superiores; el fin concreto del que hablamos es el de imponer sobre los invadidos una determinada escala de valores ajena:

En la invasión cultural, es importante que los invadidos vean su realidad con la óptica de los invasores y no con la suya propia. Cuanto más mimetizados estén los invadidos, mayor será la estabilidad de los invasores. Una condición básica para el éxito de la invasión cultural radica en que los invadidos se convenzan de su inferioridad intrínseca. Así, como no hay nada que no tenga su contrario, en la medida que los invadidos se van reconociendo como “inferiores”, irán reconociendo necesariamente la “superioridad” de los invasores. Los valores de éstos pasan a ser la pauta de los invadidos. Cuanto más se acentúa la invasión, alienando el ser de la cultura de los invadidos, mayor es el deseo de éstos por parecerse a aquéllos: andar como aquéllos, vestir a su manera, hablar a su modo.

La conquista de los generales entre 1936 y 1939 sobre la población fue realmente efectiva, no cabe duda, pero ésta no podía mantenerse (culturalmente) por sí sola si no se trataba de introyectar sobre la población su escala de valores, a través generalmente de los mitos y de la inversión de los hechos. El franquismo gastó mucho esfuerzo en ello, y no sólo a través de los discursos y los desfiles, sino también mediante todo un conjunto de producciones culturales destinadas a establecer sobre la población una perspectiva y una escala de valores que no era la suya o, por lo menos, no necesariamente. La cultura de masas promocionada por el régimen, de manera directa o indirecta, constituyó el vehículo ideal para ello: sobre eso ya hemos visto muchos ejemplos en los capítulos anteriores.

La invasión cultural, que sirve a la conquista y mantención de la opresión, implica siempre la visión focal de la realidad, la percepción de

ésta como algo estático, la superposición de una visión del mundo sobre otra. Implica la “superioridad” del invasor, la “inferioridad” del invadido, la imposición de criterios, la posesión del invadido, el miedo de perderlo.

En esta situación de aceptar la supuesta inferioridad cultural y la alienación producida, los culturalmente invadidos son descubiertos como dependientes, como “seres para otro” en lugar de “seres para sí”; el desarrollo cultural auténtico en ellos es obstaculizado, ya que al verse anulado su capacidad de decisión, sólo siguen las prescripciones de sus dominadores. De estas maneras, los dominados introducen dentro de sí al opresor mismo, temiendo la libertad y apelando a explicaciones providencialistas que en realidad les son dadas por los propios opresores, a los que trasladan su propia responsabilidad<sup>31</sup>:

Sin creer en sí mismas, destruidas, desesperanzadas, estas masas difícilmente buscan su liberación, en cuyo acto de rebeldía incluso pueden ver una ruptura desobediente a la voluntad de Dios –una especie de enfrentamiento indebido con el destino. De ahí la necesidad, que tanto enfatizamos, de problematizarlas con respecto a los mitos con que las nutre la opresión.

El resultado en la sociedad del franquismo fue, entonces, no tanto la adhesión ciega de las masas a la causa e ideología del régimen, sino el silencio, la resignación, la desmovilización, la paralización en la historia y, no menos importante, un gran complejo de culpa de la población, que sentía como suya la responsabilidad de lo ocurrido en la guerra civil, aunque no hubiera participado de ninguna manera; el franquismo había introducido la gran división en la sociedad: *nosotros* y *vosotros*, o incluso *ellos* cuando se refiere a los perdedores. *Nosotros* son los que mandan, los que deciden los destinos del país y de la población, justificados por la providencia (el triunfo de la guerra civil); *vosotros* son los destinados a callar y a obedecer, a aplaudir si es pertinente<sup>32</sup>... Los primeros siempre tienen razón y les ampara la ley; los segundos están prácticamente desprotegidos si cometen algún agravio contra los primeros o sus dogmas:

Esta sensación de impotencia del individuo que, desde el momento en que se enfrenta con el aparato del poder es el acusado, el reo, sin saber de qué se le acusa ni cuál es su culpa, esta sensación, tan característica del común de los hombres bajo la monarquía de los Habsburgo se ha extendido desde entonces a continentes enteros.<sup>33</sup>

Verdad es que, como dice aquí Fischer, tampoco es que sea una exclusividad del franquismo, pero, no obstante, la exacerbó cuanto pudo, al igual que otras cosas que parecían sacadas del régimen feudal. El régimen

---

<sup>31</sup> «... Por eso cuando muere Franco uno se pregunta, ¿y ahora qué?, porque en realidad no se ha arreglado nada. Todos llevamos un Franco dentro, llevamos la represión dentro. Aun legalizando los partidos no se es libre, uno se siente igual, sigue frustrado, con esos equis años metidos dentro, lleva dentro al padre castrante y a la sociedad castrante. Y así los hijos se parecen a los padres. El hijo odia al padre porque es borracho, pero de mayor es un borracho. En definitiva, se odia al padre fascista, pero en cuanto te descuidas, ellos mismos, a una determinada edad, llamándose de izquierdas o de derechas, son fascistas. Eso sólo puede arreglarse renaciendo, reconstruyéndose. (...)»; Adolfo Celdrán, en Claudín (1981), p. 178.

<sup>32</sup> «... Y hubo que llevarse al tonto por aplaudir a destiempo», canta Adolfo Celdrán en su “El acontecimiento”, en *4.444 veces por ejemplo*.

<sup>33</sup> Fischer, p. 101.

franquista había intentado mitigar y hasta anular las capacidades de resistencia moral de la población, repitiendo incesantemente consignas que hacían recordar quién había ganado la guerra y por qué, y otras que insistían en su necesidad que, decían, era la necesidad de la población para que la sociedad no cayera en el caos. Pero la resistencia moral del pueblo no desapareció, aunque pudiera quedar en estado de letargo en algunas capas: seguía viva y sólo necesitaba un estímulo para ser despertada. Paulo Freire lo expresa bastante bien: «Ningún “orden” opresor soportaría el que los oprimidos empezasen a decir: “¿Por qué?”»<sup>34</sup>; de ahí que se intentara denodadamente extirpar esa capacidad que, en realidad, es una capacidad natural: un reflejo psicológico y casi un instinto de supervivencia. El franquismo intentó imponer sobre la población su visión acerca de todo: del mundo, de la historia, de la política, de las relaciones humanas, del trabajo..., con una explicación iusnaturalista con la que buscaba perpetuarse en el poder; pero cuando esta explicación dejó de ser efectiva, se recurrió a los conceptos de utilitarismo social: “seriedad”, “normalidad” o “sentido común” como nuevos dogmas. No obstante, las diferencias sociales ahondan en las sub-culturas de los grupos y, en realidad, el pueblo tiene otra visión acerca de las cosas, sea la acertada o no, precisamente por esa cultura paralela que se desarrolla por debajo de la cultura oficial: la historia del conquistador extremeño no es la historia del campesino de Extremadura.

La cultura franquista buscó cristalizarse en dogma para todos, pero ignoró las otras realidades que poblaban España, fueran de las culturas no castellanas, o fueran de la cultura popular y proletaria que trató de manipular con las producciones de consumo. Así lo explica Luis Díaz Viana:

Tiene nuestra tierra una herencia de toros y sacerdotisas en sus raíces, un furor lascivo en su santidad y una mística abnegación en sus pecados. Hay en nuestro pueblo Torquemadas y herejes por igual, toreros que rezan ante vírgenes acuchilladas y payasos que se disfrazan de patricios... Todos somos algo anarquistas en este país, poco monjes y poco santos –aunque nos hayan querido convencer de lo contrario– bastante bandoleros y enormemente filósofos.<sup>35</sup>

El disco al que pertenecen estas líneas, *Recuerdo y profecía por España*, compuesto por la musicalización e interpretación de los poemas del propio Díaz Viana por Joaquín Díaz y María Salgado, tenía como idea central una antigua concepción de la historia paralela, del verdadero pensar popular y de la auténtica cultura del pueblo, pero también de la cultura en general, que las tesis conservadoras habían taponado y sometido. Es una concepción que entronca con la intrahistoria de Unamuno y el elogio a la sentimentalidad popular de Antonio Machado, especialmente porque éstas fueron ideas que surgieron en oposición a una concepción de gran influencia: la idea de los ortodoxos y los heterodoxos.

---

<sup>34</sup> Freire, p. 99.

<sup>35</sup> Presentación del disco de Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y María Salgado: *Recuerdo y profecía por España*.

## Ortodoxos y heterodoxos: la cultura ilegal

*El sino de los intelectuales españoles es idéntico al de los gitanos: vivir perseguidos por la Guardia Civil.*

Ramón del Valle-Inclán

Entre 1880 y 1882, Marcelino Menéndez Pelayo publicaba una obra que constituiría una de las bases del pensamiento conservador y tradicionalista: *Historia de los heterodoxos españoles*; la influencia de esta obra fue tal que también constituyó uno de los pilares fundamentales del pensamiento del franquismo. En la obra, Menéndez Pelayo contraponía, como valores nacionales, a los *ortodoxos*: los sacerdotes, el Santo Oficio y figuras históricas reconocidas por su gran capacidad de “piedad”, frente a los heterodoxos: herejes, hechiceros, judíos, musulmanes..., como representantes de un concepto que se haría fatal: la *anti-España*; todo esto, y cargando totalmente contra la historia y la ciencia, para atacar a los políticos progresistas y a los regeneracionistas de finales del siglo XIX. Incluso en los años 30 la influencia de esa obra pesaba y alimentaba al fundamentalismo católico y al naciente fascismo en España, hasta convertirse en uno de los fundamentales pilares teóricos del nacional-catolicismo del régimen:

En la base de esa corriente [*del integrismo católico en la universidad*] se hallaba lo que durante toda su historia no dejó de constituir la médula ideológica del régimen franquista, aunque su extensión e importancia se encontrasen muy reducidas en los últimos años de aquél. Me refiero a lo que se ha dado en llamar el nacional-catolicismo. Según esta doctrina, nación y cultura se identificaban con catolicismo y tradición; todo lo que quedaba al margen de éstos (los «heterodoxos» según Menéndez y Pelayo) quedaba igualmente fuera de la nación, no tenía derecho a participar en los destinos políticos del país (inútil recordar que todas estas doctrinas ignoraban olímpicamente la realidad plurinacional hispánica, la historia y la cultura de Cataluña, Euzkadi, Galicia...). Esta concepción expulsaba de la cultura y de la historia españolas las fuentes más vivas de tradición inmediata, expresión ideológica durante los siglos XIX y XX de la burguesía liberal, primero, de la clase obrera después (desde Giner de los Ríos hasta Pablo Iglesias, desde Galdós y “Clarín” hasta Rafael Alberti). La religión servía para cubrir una tosca operación «ideológica» que, desembocando en el binomio España-antiEspaña, paralelo al de amigo-enemigo, convertía al discrepante en traidor y justificaba ideológicamente la represión totalitaria.<sup>36</sup>

A las concepciones que se hicieron para atacarla, como las ya citadas de Unamuno y Machado, se sumarían otras, como la de Ramón J. Sender en su artículo “La cultura española en la ilegalidad”<sup>37</sup>, cuya idea es doble: defender a los heterodoxos como los hacedores de la verdadera y más valiosa cultura española frente a la de la Contrarreforma y, además, defender que la cultura popular española es, en esencia, esa heterodoxia, contra los modos extranjeros traídos por Carlos I, que acabaron por prevalecer tras la derrota de los comuneros castellanos en 1521. De esta manera, su discurso sobre los heterodoxos se bifurca en la cultura popular y en la alta cultura, que es reflejo

<sup>36</sup> Tuñón de Lara y J. A. Biescas, p. 440.

<sup>37</sup> Originalmente publicado en la revista *Tensor* (1935); nuestras citas en Aznar Soler II, pp. 688-702.

de ésta. Tras una concepción de la cultura, que parte de la cultura popular prehistórica ramificándose en manifestaciones que abarcan desde la literatura hasta la ciencia, Sender va construyendo los rasgos de esta cultura ilegal y heterodoxa:

La historia de la cultura es siempre, naturalmente, un poco la historia de la barbarie. En el caso nuestro es la historia de la barbarie de las clases dominantes bajo la que palpita la necesidad de libertad de pensar, de organizar, de crear, del pueblo. Es la relación simple y obstinada de un proceso de represión de las tendencias sociales racionales, cultas, que nacen en el pueblo al lado de los avances económicos y que exigen la continuidad. ¿Tendencias cultas en el pueblo? Efectivamente. En la Edad Media hay un desbordamiento de formas populares en el arte, en las relaciones sociales, en el pensamiento.

Formas políticas y cultura popular que habían sobrevivido a todos los invasores, que las habían respetado, hasta que llegan los Reyes Católicos y, especialmente, el rey Carlos I. Según Ramón J. Sender (y también contra la paradójica y contradictoria lectura que el pensamiento conservador hacía de ellos), el alzamiento de los comuneros puede entenderse como un intento por defender la cultura y las libertades del pueblo frente a los modos germánicos que pretenden instaurar el futuro emperador de Alemania y el futuro papa Adriano VI. Desde la derrota de Villalar, entonces, toda esa fuerza cultural popular no sólo queda sepultada por la cultura aristocrática de los vencedores, sino que acabará por convertirse en marginada, y además ilegal y herética: era, en realidad, la culminación del proyecto que se había iniciado con la “unificación nacional” de los Reyes Católicos. Resulta, pues, que con todo lo ilegal, marginada y hasta perseguida que la cultura popular pudiera estar, no dejaba de ser la más verdaderamente hispana, y los artistas que quisieran elaborar las obras más auténticas, habían de beber de estas fuentes, a pesar de verse perseguidos y ajusticiados. Ése era «el camino de nuestra verdadera cultura».

A aquellas *desbordadas* producciones de la cultura popular «Quisieron ahogarlas, pero la corriente socavó y logró abrir un cauce subterráneo», un cauce por el que podría seguir desarrollándose; por encima de ella, elevada a cultura oficial, predominaba la superstición y la “barbarie metafísica religiosa”: «Lo que se impone como cultura no es sino una anticultura teológica, mística y dogmática», que persigue a esta otra por ver en ella rasgos paganos, islámicos, judíos y heréticos, al tiempo que la Iglesia persigue cualquier forma de pensamiento sobre el que ella no domine:

Sofocando el movimiento de los comuneros en Villalar y aniquiladas por el fuego sus raíces, la monarquía feudal y la Iglesia se sintieron vencedores. Pero el pensamiento prohibido, el espíritu perseguido, eran muy fuertes en el pueblo. Bajo las formas de judaísmo, herejía, ateísmo, paganismo, había mil matices de rebeldía que mantenían viva la llama del espíritu popular y que, bajo la [sic] fuerte caparazón de la teología, representaban con hechos aislados en las letras y en las artes «la continuidad de nuestra cultura».

Pero la cultura popular se introduce en los sitios más insospechados; para Sender no se necesitan más pruebas que, por ejemplo, la presencia de desnudos, que podían ser hasta pornográficos, en las sillerías de algunas

iglesias. Y pervivía en algunas mentes que, si bien podía pasar desapercibida, no lo pudo tanto cuando se unió al humanismo erasmista, y entonces se desembocó en la persecución de los mejores intelectuales españoles del Renacimiento, incluidos los místicos, como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz (que el catolicismo rehabilitará más tarde), debido a su realismo, pues, especialmente, «todo español cuyo pensamiento trasciende con una fuerza de proyección sobre su tiempo es perseguido y destruido si no se aviene con la teología tomista o la mordaza». Así pues, los grandes intelectuales españoles como Cervantes, Fray Luis de León, Lope de Vega, Leandro Fernández de Moratín o José de Larra, se han distinguido por haber combatido a la superstición, al integrismo religioso y al despotismo de su tiempo: una tradición que, teniendo su raíz en la cultura popular, arrancaba desde entonces hasta sus propios días, englobando también a la Generación del 98, definiendo la posición del intelectual en España: protesta y lucha. Posición que, tradicionalmente, se pagó con penas de cárcel y penas de muerte:

Todos los que han dejado una huella firme en nuestra cultura, en la cultura, se familiarizaron en España con la cárcel. No pocos cayeron en la horca o en la hoguera. De ahí viene el desdén de las clases dominantes por el hombre de letras que procede del pueblo y en el que supone una posición disconforme. Sólo tolera las letras en el canónigo o en el duque. «Lo demás es gente de sambenito y coraza». Y tiene razón. Les asisten quince siglos de experiencia.

En el panorama en el que estaba escribiendo esto, el año 1935, con el gobierno derechista en la República, la represión de la Revolución en Asturias y la absurda consecuente persecución de los escritores que se produjo, por un lado y, por el otro, el proyecto para defender la cultura que el I Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura había iniciado, Ramón J. Sender lo sentenciaba:

La cultura está en la ilegalidad. Tiene su campo entre el proletariado intelectual, formado por profesores, médicos, escritores y empleados identificados, consciente o inconscientemente, con la idea del progreso y, por tanto, con los intereses de la clase obrera.

Pero no era Sender el único que pensaba así; también María Zambrano, ya en la guerra civil, reflexionaba sobre los verdaderos intelectuales, avocados a la ilegalidad, a la herejía:

Los otros, los españoles herejes, los que gemían y gritaban por España, los que la iban buscando por montes y valles, por ciudades y libros, vivían en plena rebeldía, mirados con terrible hostilidad por las clases oficiales, por las llamadas «fuerzas vivas». (...) <sup>38</sup>

Ella había ahondado en otra idea, esta vez de Ortega y Gasset, pensada también para contrarrestar la concepción de Menéndez Pelayo: la España de verdad y la España oficial (idea que, junto a los versos de Machado, acabarían conformando su vulgarización en una idea de tintes reaccionarios como es la de las “dos Españas”, irreconciliables entre sí, que también justificaría al régimen y a los primeros tiempos del reinado de Juan Carlos I). La España real es, en esencia, el pueblo, mientras que la España oficial, es decir, los gobernantes, los empresarios, los sacerdotes, etc., no son más que un

---

<sup>38</sup> María Zambrano, p. 99.

mascarón que se sobrepone a aquélla, pero que, además, pretende apropiarse del título de autenticidad que la otra ostenta. Los intelectuales, en esta encrucijada, habrán de decidir a cuál de las dos quieren pertenecer:

Era evidente la separación real, la escisión que en España había desde largo entre la España viva y la España oficial. Esta última era una especie de sobrepuesto, de careta que al par de ocultar impedía el crecimiento de la España viva. Los intelectuales pertenecían a esta España viva, al margen, cuando no en franca rebeldía, respecto a la España oficial y somnolienta. Es la significación de la llamada generación del noventa y ocho, Unamuno, Baroja, Valle-Inclán, y después Ortega, por citar a los nombres de mayor significación, se plantearon cara a la realidad española haciéndose cuestión de su ser; en todos ellos, en diversas formas según su categoría, aparece como médula la angustia, la interrogación sobre España. ¡Qué español de buena ley ha sido este desesperar y renegar de España!<sup>39</sup>

La burguesía, los aristócratas, los sacerdotes, paralizaban el desarrollo cultural, junto al económico y el social, del pueblo, cuya cultura es la auténtica. Esto genera que haya dos culturas contrapuestas, que han corrido paralelas, pero una sometida a la otra, desde que se distanciaron de un origen común: la cultura del pueblo. La cultura popular, como sostenía Gramsci, era la antítesis de la cultura oficial, ya que representaba un modo opuesto de ver la realidad, y el hecho de que muchos intelectuales se interesaran por ella, la elogiaron y hasta la renovaran, constituía casi un acto de rebeldía. En el franquismo, aunque se intentara mitigar con proyecciones de películas, canciones y bailes folklóricos, esa contraposición de culturas estaba más viva que nunca, y era imposible hacer folklore al gusto burgués o aristócrata sin que la desgarradora visión de la realidad del campesinado irrumpiera en él. Las concepciones que venían de Ortega y Gasset, Unamuno, Valle-Inclán, Antonio Machado, María Zambrano y Ramón J. Sender, también llegaron a la juventud de los sesenta y los setenta, y se plasmaron en canciones que reflexionaban sobre la doble realidad de España: la oficial y la proletaria; y también sobre la identidad perdida en el transcurso de esos años. Respecto a estas últimas, ya hemos hecho notar algunos ejemplos de cómo el proceso de unificación nacional supuso la pérdida de identidades o de modos de gobierno populares: la *Cantata del mencey loco* de Los Sabandeños, relata la absorción de las tribus guanches a la corona de Castilla, con la caída del jefe Beneharo; el disco de Al Tall, *Quan el mal ve d'Almansa*, o canciones como "Encara", de Lluís Llach, tratan de la pérdida de identidad que para las tierras valencianas y catalanas supusieron los Decretos de Nueva Planta que se instauraron tras la victoria de Felipe V en la Guerra de Sucesión, por el cual se abolían los fueros de estas tierras y la limitación de expresarse en su lengua, por haber apoyado a su enemigo, el archiduque Carlos de Austria; luego está, por supuesto, el álbum *Los comuneros*, que deja de manifiesto la pérdida de identidad de Castilla y sus libertades tradicionales (aunque, a día de hoy, pervivan algunas, como el modelo de asamblea abierta en algunos pueblos); y un largo etcétera. Una muestra de la profunda división cultural tradicional en buenos y malos que había cristalizado en tradicional, se encuentra en este fragmento de la canción "Què vos passa. Valencians?" de Paco Muñoz:

---

<sup>39</sup> Ídem.

... Sempre ens han guanyat la guerra,  
els anomenats cristians,  
als altres ja ens diguem moros,  
jornalers o assalariats. (...) <sup>40</sup>

Respecto al grupo que refleja la doble realidad de la sociedad y la historia española, son un pequeño conjunto de canciones que ponen de manifiesto esa doble realidad social, en la que una está sometida a la otra. Algunas de estas canciones reivindicaban esa realidad histórica amagada por el triunfalismo y la historia de buenos y malos que siempre había contado el régimen. Por ejemplo, este poema de Luis Díaz Viana, cantado por María Salgado:

... Está cerrada la puerta  
que daba al desván sombrío,  
sobre la terraza helada  
blancos niños ateridos.  
Mundo de banderas rojas,  
de verbenas y de gritos,  
de viejas muñecas rotas  
y vírgenes con cuchillos.  
Siesta en las verdes encinas,  
soles de acero amarillo,  
coplas de albañiles viejos  
bajo un retumbar de espinos.  
¡Ay, bandoleros de antaño,  
de aceituna, cielo y río!,  
rojos tranvías nocturnos  
os dejaron sin estribos.  
Tierra de hambre y tiranos,  
tierra de héroes y bandidos,  
de civiles y ladrones,  
de santos y arrepentidos.  
Tierra donde viven juntos  
mártires y asesinos,  
y donde cada uno cree  
ser quien lleva a Dios consigo.  
A lo lejos, en la noche,  
suena un eco mortecino  
de sombras que van y vienen,  
de disparos y gemidos.  
Y a lo lejos aún se escucha  
por un cielo de ladridos  
como un oscuro galope  
de caballos sin destino. <sup>41</sup>

Otra canción muy similar es la “Canción ritual que habla de España” de Pablo Guerrero: a través de la enumeración de los tópicos conservaduristas del franquismo y de un juego de oposiciones, trata de establecer una visión crítica sobre la realidad y la historia de España:

---

<sup>40</sup> Paco Muñoz: “Què vos passa, valencians?”; *La llibertat la picaren*.

<sup>41</sup> María Salgado: “Nocturno español” (Díaz Viana-Joaquín Díaz); *Recuerdo y profecía por España*.



Páramos y llanuras  
 umbrías y solanas  
 tierra mía, tierra ajena,  
 tierra seca e inundada.  
 El veneno y el vino  
 El lagarto y el águila  
 piedras y minerales  
 agua dulce y agua amarga.  
*Ésta es la tierra que viví  
 y que moriré.*  
 Patanes que son sabios  
 Sabios que no saben nada  
 caciques y visionarios  
 sonrisas y puñaladas  
 trepadores y marginados  
 mártires y beatos  
 dictadores y anarquistas  
 Don Quijote y Sancho Panza.  
*Ésta es la gente que viví  
 y que moriré.*  
 Que vivan las cadenas  
 la cruz y la espada.  
 Atado y bien atado.  
 Sin prisas pero sin pausas  
 la pica en Flandes  
 la leche americana  
 la letra con sangre entra  
 Santiago y cierra España.  
*Ésta es la historia que viví  
 y que moriré.*<sup>42</sup>

Sin que guarden demasiada relación, existen otras canciones, generalmente en castellano, que de algún modo reflexionan sobre España. Temas como “España, camisa blanca de mi esperanza” de Ana Belén, “En el nombre de España” de Jarcha (ambas, poemas de Blas de Otero), o “Mi querida España” de Cecilia, componen una reflexión en torno al *ser de España*, por decirlo así, pero, al contrario que otras canciones de signo contrario (que si bien podían reflejar la *épica imperial*, tendían a centrarse en lo folklórico y en lo costumbrista), se acentúa la idea de España como proyecto de realidad a hacerse: un país democrático donde reine la justicia y la igualdad.

En muchos sentidos y en este aspecto, la poesía social y la canción de autor trataron de fundar su cultura para la resistencia haciendo manifiestas y fortaleciendo las capacidades más subversivas de la cultura popular, por lo que ésta tiene de oposición al mundo y a la cultura oficial; por su realismo desgarrador frente al optimismo infundado del régimen. Ya lo había dicho Sender, quien no era muy partidario de las Misiones Pedagógicas ni del Teatro Universitario, por considerar que nada se les podía enseñar a quienes ya

---

<sup>42</sup> “Canción ritual que habla de España” (Popular de Extremadura-Pablo Guerrero); *A tapar la calle*.

tenían una cultura envidiable<sup>43</sup>, en su artículo: la verdadera cultura seguía enterrada en el pueblo, y era preciso defenderla contra la invasión gubernamental; y así, Sender veía la única posibilidad de salvación de la cultura en el pueblo:

Al hablar, pues, de la defensa de la cultura en España nos tenemos que referir a «la conservación de posiciones mínimas frente al Estado», que representa todavía normalmente la barbarie, más que a la defensa de una cultura en vigencia.<sup>44</sup>

Pero la cultura popular es incluso mucho más, A lo largo de la historia, en momentos trágicos, el pueblo mostró su capacidad de resistencia moral de la única manera en que podía hacerlo: a través de su cultura. Las coplas de la guerra de independencia o de la guerra civil no surgieron de la nada, y más de un intelectual se maravilló de ello. Aunque tal vez pueda haber algo de mitificación más que de verdad, no es en esencia mentira lo que dijo André Chamson:

Lo que España ha hecho, quizás no lo hubiera hecho ningún otro pueblo del mundo. Hacía falta un desprecio por la muerte y una alegría por la vida cuya grandeza y pujanza hemos experimentado en la ciudad de Madrid cuando, bajo los bombardeos, nuestros amigos españoles cantaban, con la música de una vieja tonada popular, el romance de su resistencia y de su victoria.

Madrid, qué bien resistes,  
mamita mía,  
los bombardeos.  
Porque de las bombas se ríen,  
mamita mía,  
los madrileños.<sup>45</sup>

Aunque no nos gusta esa manera, meramente circunstancial, de hablar del pueblo español en la guerra como extraordinario y casi único, con lo que nos queremos quedar es con la admiración que la capacidad de resistencia de este pueblo despertó en el literato francés. Realmente, el pueblo tenía una gran capacidad de síntesis para expresar esta capacidad a través de lo que tuvieran más a mano: las canciones tradicionales siempre habían servido (también hay un gran corpus de la Guerra de Independencia o de las guerras coloniales), y si no se adecuaban, podía cambiársele un poco la letra o darle un tono irónico; pero lo mismo podían hacer con las canciones comerciales: eso fue muy propio de la posguerra; las coplas que se retransmitían por la radio no alimentaban la resistencia activa y declarada de los opositores, pero sí la resistencia moral del pueblo. Aunque esto pueda rozar el escapismo, se ha de ser consciente de que era una gente que había salido de una guerra que nunca habían deseado ni entendido, por lo que las canciones que se ponían en la radio, con todo lo *alienantes* que pudieran ser algunas, constituían para el pueblo una verdadera

---

<sup>43</sup> «El proletariado y el pueblo son en España lo subconsciente y lo intuitivo y están destruyendo el viejo sentido de la cultura y de lo cultural y culto. El campo y la fábrica acabarán por triunfar y educarán a los universitarios y a los profesores, a los ateneos y a los periódicos. Es absurdo querer ir contra esa corriente enviando teatros decadentes a las aldeas que saben hacer teatro como el de Caltiblanco». «La cultura y los hechos económicos», *Orto*, Núm. 1 (marzo de 1932), p. 28; *apud* Aznar Soler y Schneider II, pp. 74-76, N112).

<sup>44</sup> Ramón J. Sender: «La cultura española en la ilegalidad», *op. cit.*, p. 692.

<sup>45</sup> En Aznar Soler y Schneider III, p. 247.

relajación y distracción de la miseria que no fue perniciosa. Manuel Vázquez Montalbán, en su línea de trazar un plano de la sentimentalidad de la posguerra hasta sus días a través de las canciones, decía:

Ante la crítica sociológica o simplemente aristocrática, de que la canción de consumo era una inculcación externa de una sensibilidad artificial, promovida por el poder político o por la industria de la canción, había que aceptar estas dos evidencias, pero también la de la función social que había ejercido y ejercía la canción de consumo. Al margen de la intencionalidad del inculcador, había que valorar el uso que hacía el inculcado y valorando el uso se descubría que el público se había apropiado sobre todo de canciones que le ayudaban a identificarse o vaciarse de las iras abstractas. En el feed-back del público había muchas veces otra lectura bien diferente de la que podía hacer el sociólogo crítico: era la lectura de quien no tiene a Eliot para expresarse a través de él o de Jorge Guillén, sino las canciones de Rafael de León o de Manolo Escobar o de los Sirex o de quien sea. Inventariar la canción de consumo significa poner las bases para la comprensión de la evolución de un tono social, entre la espontaneidad de la oferta y la demanda y los condicionantes de una cultura dirigida por un poder totalitario bajo el franquismo y por un poder industrial multinacional bajo la democracia.<sup>46</sup>

Más tarde volveremos sobre estas ideas. Aquellas canciones tuvieron ese enorme efecto sobre la población en la posguerra, y más tarde también: en este aspecto sobra cualquier apreciación acerca del mensaje o la finalidad de esas canciones cuando pueden servir para alimentar la capacidad de resistencia de una persona. Es una idea que está muy presente en la película de Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra*, cuando en un momento una voz *en off* de mujer dice: «eran canciones para sobrevivir... Las sabíamos de memoria, las cantábamos... Eran canciones para ayudarnos en la necesidad de soñar, en el esfuerzo de vivir»; y había hasta quien enviaba indirectas a las autoridades a través de las letras de esas canciones.

La capacidad de resistencia lleva consigo otras dimensiones que analizaremos más adelante, como son la capacidad de imaginar una realidad mejor. Pero volviendo a una posible potencialidad subversiva en la cultura popular, ésta fue mucho más que real, y a nuestro capítulo sobre la canción popular nos referimos. Sin embargo, para lo que nos concierne aquí, tenía razón Sender cuando afirmaba que los poderosos trataron de anular la capacidad creativa popular, a la que temían precisamente por su potencialidad subversiva. No fueron pocas las canciones populares que el Santo Oficio prohibió desde la Edad Media hasta la Modernidad, por considerarlas ateas, indecorosas, anti-cristianas, vulgares, materialistas..., en definitiva, por tener un contenido que atentaba contra el dogma católico vigente entonces. El conjunto segoviano de folk, Hadit, recopiló un buen número de ellas en un disco titulado, precisamente, *Canciones prohibidas por el Santo Tribunal de la Inquisición*, para el que el historiador Carlos de Parrondo, que asesoró al grupo en la realización del disco, escribió un texto a modo de presentación:

La canción popular lleva en su entraña la fuerza arrolladora de la vida misma, y por ello sufre la constante actuación del poder y del sistema

---

<sup>46</sup> Manuel Vázquez Montalbán: “La ambición documental de Fernando González Lucini”, Introducción a González Lucini (1989) III, pp. 8-9.

establecidos, tratando de encauzarla y limitarla, ejerciendo este control de mil modos y maneras y con mil justificaciones y pretextos. Desde el simulado desprecio de los grupos de presión que intentan imponerse sobre su entorno, hasta la falsa preocupación por la sanidad mental del pueblo ejercida por los medios represivos del poder político.

A finales del siglo XVIII, el Tribunal de la Inquisición –creado en el XV con el fin de velar por la pureza de la fe en los conversos– pervive como una de las instituciones más características de España: defendida acérrimamente por los hombres de la tradición y atacada con toda virulencia por los hombres del progreso. Y la actuación del Santo Oficio alcanzaba hasta las desenfadadas canciones populares dieciochescas, como las reunidas en la presente colección, condenadas y prohibidas –siguiendo el procedimiento inquisitorial– por infamatorias, obscenas, indecorosas y provocativas...<sup>47</sup>

La canción popular lleva esa fuerza arrolladora de la vida que, por una parte, se opone casi frontalmente a la vida propuesta por la oficialidad, pero, por otra, por ser reflejo de esa misma vida de las capas populares. No es de extrañar que el primer franquismo quisiera operar sobre la cultura popular de alguna u otra manera. Una de las maneras que tenía de hacerlo era, claro está, la prohibición de aquellas manifestaciones culturales que no cuadraban con su concepto de cultura de un pueblo católico, o que fueran irrespetuosas o indecorosas, o directamente ofensivas: por eso, nada más terminar la guerra, Franco prohíbe la festividad de los Carnavales, la fiesta autorizada más subversiva en todo el mundo. Cuenta David Gilmour, por ejemplo, que en el pueblo de Fuenmayor hubo hasta cierta revuelta contra la prohibición:

... la gente de Fuenmayor no cedió y cantaba sus insultos desde la cárcel [...] Nadie puede quitarnos el carnaval, ni el Papa, ni Franco, ni el mismísimo Jesucristo, dicen en Fuenmayor.<sup>48</sup>

Tradiciones, festividades o manifestaciones populares como el carnaval suponían, en esos tiempos, un cierto margen de libertad; el carnaval, además, había tenido tradicionalmente esa función de *ajuste de cuentas* permitido del pueblo contra las autoridades. Dice Gilmour:

En especial, los pobres y los que carecen de poder usan la ocasión para expresar los resentimientos acumulados en contra de los ricos y los poderosos, para denunciar la injusticia social, así como para escarmentar a los campesinos que han violado las tradiciones morales del pueblo, su ética, sus normas de honestidad.<sup>49</sup>

Pero para entender buena parte de esto, hemos de entender las realidades nacionales, sobre todo la de las sociedades que padecen una dictadura o una importante brecha entre sus capas sociales, como doble, aunque podría tener más divisiones<sup>50</sup> (grupos marginados étnicos o religiosos,

---

<sup>47</sup> Presentación de *Canciones prohibidas por el Santo Tribunal de la Inquisición*.

<sup>48</sup> *Apud* Scott, pp. 212-213.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 207.

<sup>50</sup> Hubo quien entre la Iglesia se dio cuenta de esto; la revista *Iglesia viva* respondía así a la severa amonestación que el arzobispo de Barcelona, Marcelo González, había lanzado contra los sacerdotes que acogían a miembros de las Comisiones Obreras en 1966: «El mundo obrero tiene una cultura propia de contenido positivo, hay valores reconocibles en la mente y el corazón de estos hombres y si la Iglesia quiere encarnarse en él deberá conocer, penetrar, asumir esos valores y la dinámica histórica que llevan consigo». *Apud* Tuñón de Lara [Dir.], p. 355.

por ejemplo), en el que hay una confrontación de perspectivas: historia, cultura y hasta modelos de sociedad pueden haber corrido a lo largo del tiempo de forma paralela y, de vez en cuando, la línea fuerte, la oficial, ha tratado de anular o, en su defecto, mitigar la influencia y la manifestación de esa otra línea. Aunque puede haber varias líneas sub-culturales y sub-históricas, de momento nos vamos a mover en la división básica de opresores y oprimidos como cultura oficial y cultura popular, basada en la división en clases sociales (más tarde desarrollaremos otras divisiones). James C. Scott dibuja en su libro un mapa teórico sobre estas divisiones y las relaciones entre los dominantes y los dominados, y cómo éstos desarrollan su propia cultura al margen: cultura que, dependiendo del momento socio-político, adopta varios disfraces: desde la ironía de algunas formulas deferenciales tradicionales cuando una tiranía es muy fuerte o tiene modos de relación muy arraigados socialmente, hasta los desafíos más abiertos de una situación pre-revolucionaria o pre-democrática:

De la misma manera, el aislamiento, la homogeneidad de las condiciones y la dependencia mutua entre los subordinados propician el desarrollo de una subcultura distintiva, una subcultura que posee con frecuencia un imaginario social muy marcado por la oposición “nosotros” contra “ellos”. Por supuesto, cuando eso sucede, la cultura distintiva se vuelve ella misma una fuerza poderosa de unidad social en la medida en que todas las experiencias subsecuentes están mediatizadas por una manera común de ver el mundo (...).<sup>51</sup>

Scott dice que la vida de la mayor parte de los grupos subordinados tiene lugar en una especie de zona libre que se haya entre la oposición abierta y colectiva, y la “total obediencia hegemónica”; es una zona en constante presión por las dos fuerzas, un plano por donde se pueden mover casi libremente las manifestaciones de oposición no declaradas: lo que Scott llama el “discurso oculto” (en resumidas cuentas, lo que un subordinado o dominado quiere decir realmente a sus superiores cuando se expresa) penetrando en el espacio del discurso público; en esa zona intermedia es donde se puede contemplar la intencionalidad que poseen diversas manifestaciones de la cultura popular:

Por razones obvias, en este terreno nada es completamente literal. La realidad del poder implica que gran parte de la conducta política de los grupos subordinados requiere interpretación, precisamente porque actúan deliberadamente de manera críptica y opaca (...).<sup>52</sup>

En ese aspecto, Scott sugería que las manifestaciones de la cultura popular son un excelente objeto de estudio para entender cómo puede ser que «los desvalidos insinúen sus críticas al poder al tiempo que protegen en el anonimato o tras explicaciones inocentes de su conducta», lo cual llama *infrapolítica*: el ejercicio de la política pero fuera del marco público, oficial y permitido<sup>53</sup>.

La rebelión ideológica suele presentar elementos de la cultura popular, dice Scott, pero dados los obstáculos políticos, suele quedarse en unos límites (que pueden irse ampliando). Por lo general, las manifestaciones de la cultura popular que tienen una intención más subversiva se mueven en el terreno de la

---

<sup>51</sup> Scott, p. 166.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 168.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, pp. 21-22.

elipsis, de la ambigüedad (por ejemplo, ¿qué querría decir la habitual fórmula popular, “que Dios se lo pague”, en algunos contextos de relaciones entre propietarios y campesinos?); esos giros polisémicos «delimitan un ámbito relativamente autónomo de libertad discursiva siempre que no manifiesten una oposición *directa* al discurso público autorizado por el grupo dominante». Eso era exactamente, como relata Manuel Vázquez Montalbán, lo que ocurría en la posguerra, tanto con las canciones populares como con las de consumo:

También el temple popular era elíptico y, en la dificultad de llamar al pan pan y al vino vino, a veces hay que buscar la clave en un acento, en un tono, en un silencio entre dos palabras. Qué agresivo puede ser el verse... «del por qué de esto por qué la gente quiere enterarse» ...aunque sea el verso de una tonadilla que trata de cuestiones de amor prohibido. Había que oírlo cantado por las mujeres de la posguerra, por las mujeres que siempre han padecido todas las posguerras de la historia, sin ganar ninguna batalla.<sup>54</sup>

En la cultura popular hay elementos que tienen la potencia de poner en entredicho, de cuestionar, la interpretación oficial, pudiendo llegar a debilitar su ámbito de influencia; hay grandes ejemplos en las canciones populares que se tienen por pietistas: una persona de la cultura oficial podrá admirarse y hasta emocionarse profundamente al oír una *rogativa del agua* al santo patrón, pero lo que esconde esa rogativa es una realidad de miseria, tal vez por el abandono del que el campo pudiera ser objeto; incluso en el famoso villancico “Los campanilleros”, un oído despierto podrá descubrir la crítica implícita hacia los poderosos a través de una religiosidad de base: también la religiosidad popular tiene un trasfondo de protesta social. Esto tiene su explicación por una razón: «dar respuesta a una cultura oficial que es casi siempre degradante»; las condiciones sociales de los obreros y campesinos en el franquismo puede que no llegaran a tanta denigración sistemática (decimos por sistema, porque hubo casos realmente vergonzantes) como la de los esclavos, las castas inferiores o los descastados de otras sociedades, pero sí regía su vida también por la ofensa y la humillación cotidiana, que podía ser todo lo implícita que se quisiera, y aún hacer creer que tal condición humillante no existía, ya que el régimen se ocupaba de ellos y de vez en cuando los amos repartían alguna limosna, pero así era en tanto que mantenían las condiciones básicas de miseria.<sup>55</sup>

La cultura popular, en realidad, según Scott, es la más idónea para la que florezca una –en sus palabras– *resistencia cultural*, precisamente por su eminente carácter oral, que favorece el aislamiento, control e incluso anonimato. Esto implica que nunca hay un creador único de determinada canción, por ejemplo, que puede perderse en el tiempo y haber ido modificándose sutilmente con las modificaciones sociales que se hayan producido; las canciones populares, además, son realmente muy flexibles: según Scott, es posible interpretar las canciones de manera inocua ante un público hostil al mensaje, pero se pueden interpretar con toda claridad de mensaje ante un público que lo comparta<sup>56</sup>. Realmente ha habido casos de canciones que tenían dos caras: se dio mucho en el flamenco disfrazar

---

<sup>54</sup> En Claudín (1981), p. 22.

<sup>55</sup> Scott, pp. 188-190.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 194.

canciones de contenido social como si fueran religiosas o de amor; no obstante, una persona que haya escuchado la versión revolucionaria de una canción popular, sea o no la “original”, siempre pensará en ella cuando escuche la versión *para todos los públicos*: llegó a haber casos de canciones, aparentemente sin dobles sentidos, como “Se va el caimán” o “Rascayú”, que estuvieron prohibidas o semi-prohibidas, bien porque se sospechara que existiera una doble lectura en su letra, o bien porque circulara una versión declarada. Mucha gente, por otro lado, no podía desligar las versiones revolucionarias de algunas canciones inocuas como “El turururú” o “Anda jaleo”; y si la letra deseada no pudiera cantarse, siempre quedaba el tarareo, con el que otra persona reconocería las opiniones del “intérprete” al evocar la letra prohibida, y podía funcionar hasta como contraseña para reconocerse varias personas que comparten la opinión disidente. Pero, advierte Scott:

... No contentas con reprimir la cultura popular potencialmente subversiva, las autoridades con mucha frecuencia producían y difundían la cultura popular que ellos consideraban apropiada para las clases bajas. Se hacían circular libros de proverbios que recordaban el catecismo de los esclavos. (...) <sup>57</sup>

Ante la imposibilidad de cercenar la potencialidad subversiva que la cultura popular tiene, los regímenes optan por rendirse en sus prohibiciones y, en su lugar, crear una cultura popular depurada; el franquismo, por ejemplo, era consciente de que en el pueblo cohabita una pluralidad de sensibilidades que, en un momento dado, podría verse influido por la sensibilidad más pre o proto-revolucionaria, ya que, a fin de cuentas, es la cultura de los pobres: de ahí buena parte de los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange, de los reportajes costumbristas, de la permisividad con algunas fiestas (estableciendo límites), pero también de la manipulación de la jota aragonesa, de la copla y de la canción andaluza, que vienen a reforzar los posos reaccionarios que puede haber en el pueblo: el machismo clásico, las buenas costumbres, el recato, la religiosidad, etc. No era ninguna novedad: la cultura dominante siempre ha tratado de incidir sobre la popular para anularla, dominarla, rectificarla..., por una razón muy importante:

Las canciones populares, porque las cantaba el pueblo, reflejaban unas creencias que, curiosamente, nada tenían que ver con la superestructura moral que circulaba como una nube inmensa sobre la geografía ibérica. <sup>58</sup>

El objetivo era que la cultura popular confluyera lo más posible con la cultura oficial. Como de costumbre, en el género en el que mejor se ve esta alienación social en la música, es en el flamenco: por supuesto, todo género popular del folklóre tiene visos resistentes y hasta revolucionarios, por mucho que la cultura oficial hubiera tratado de depurarlos; pero la diferencia está en sus propia génesis: muchos palos del flamenco aparecen como resistencia y oposición a las clases dominantes, por muy indirecta o implícitamente que esto sea. La alienación de la que fue objeto este género musical, ya ha sido suficientemente explicada en páginas anteriores, por lo que diremos que la verdadera pureza del flamenco se tiene que buscar en sus orígenes: en la conciencia colectiva gitana, en el trabajo y en el hogar, como defendía Francisco Almazán:

---

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 201.

<sup>58</sup> Vázquez Montalbán (1971), p. 12

Antes de salir a los cafés de cante con Silverio Franconetti, cuyo eco alcanzó a recoger Pepe el de la Matrona, el cante andaba por las ventas y los caminos, en la entraña de la mina y sobre los surcos de la tierra, era desafío en la serranía y alegría en los corrales, devoción en las festividades religiosas y llanto oculto en las cuevas de la gitanería.<sup>59</sup>

«El flamenco ha salido de los pobres, indudablemente», apostillaba José Menese a esto. El flamenco, el cante, no era una manifestación exótica de una raza peculiar, única y singular, que soporta los grandes dolores estoicamente, pero que, por su apasionamiento connatural, siempre está dispuesta a llevarse la mano a la navaja (y estos tópicos, se tomen como se tomen, no se referían a sus creadores: los gitanos): era la expresión de una cotidianidad que surgía del sufrimiento existencial y social, del trabajo y hasta de la cárcel:

Se trata de un arte fraguado en la intimidad de los hogares, en el laborar duro de las faenas del campo, de la mina, en la tragedia secular vivida en las cárceles, en el hambre, al pie de un mostrador, en el dolor infinito del hombre que va a la muerte.<sup>60</sup>

Francisco Almazán sostenía que el flamenco era «expresión de resistencia de una cultura popular frente a la cultura burguesa, tecnocrática y televisiva de la sociedad de consumo»<sup>61</sup>, por lo que, junto a otros elementos que le devolvían su sentido originario, aplaudió con entusiasmo la aparición de nuevos cantaores que daban otros sentidos al cante: sentidos que iban hacia aquella pureza que se le quería negar a base de fiesta y turismo:

... Estos jóvenes artistas que junto a otros cantaores –no universitarios por supuesto– habían expresado siempre la queja, *no misteriosa como pretenden los «poetas» flamencólogos*, sino aplastantemente concreta como las propias circunstancias de los gitanos, mineros y campesinos del Sur de España entrarían en contacto con el *pueblo moderno*, los trabajadores y progresistas de las ciudades, e iniciarían un proceso de renovación de los contenidos del cante jondo, iniciando más tímidamente el de sus formas musicales y el de creación de ámbitos sociales que estimuló el surgimiento de una gran cantidad de nuevos aficionados. (...) <sup>62</sup>

Estos jóvenes cantaores resucitaban la potencialidad subversiva del flamenco, su capacidad de contradecir la tesis oficial; cuando Manuel Gerena cantaba a “Chato el Esparraguero”<sup>63</sup>, o José Menese a Juan García, venían a testimoniar que no existía justicia bajo el régimen, mientras que cuando Enrique Morente cantaba sobre y a los emigrantes, la ilusión del “milagro económico español” se desvanecía en el aire:

... El método practicado y puesto en discusión fue el contrario: hacer saltar la pureza del cante desde las vivencias de nuevos contenidos históricos de la conciencia del cantaor. Así reventaba la realidad al margen

---

<sup>59</sup> Francisco Almazán: “El cante del pueblo II”; *Triunfo* Núm. 385 (18-X-1969), pp. 16-21.

<sup>60</sup> Claudín (1981), p. 243.

<sup>61</sup> F. Almazán: “El cante del pueblo en Granada”; *op. cit.*

<sup>62</sup> F. Almazán: “50 años de nacional flamenquismo”; *Triunfo* Núm. 510 (8-VII-1972), pp. 32-35 [cursiva en el original].

<sup>63</sup> En nuestro programa radiofónico, *La hoguera*, Gerena nos cuenta quién fue este “Chato el Esparraguero”: un agricultor que fue arrestado y torturado hasta morir por hacer exactamente lo que hacían los terratenientes: la caza furtiva. *La Hoguera*: “Manuel Gerena” (28-VI-2015, [www.ivoox.com/hoguera-manuel-gerena-audios-mp3\\_rf\\_4697633\\_1.html](http://www.ivoox.com/hoguera-manuel-gerena-audios-mp3_rf_4697633_1.html)).



de celebraciones rutinarias y conservadoras estableciéndose la continuidad entre lo popular de base social trabajadora y un pensamiento más crítico y sistematizado y tan completo como requieren los nuevos tiempos y el proceso de universalización y hegemonía de las aspiraciones, intereses y experiencias de la clase trabajadora que denominamos *pueblo* en la medida en que sus exigencias de solidaridad y democracia, y su propia existencia histórica como cuerpo social total sobre cuya base se han ido extrañando otros grupos, representa con mayor autenticidad que ninguno de estos grupos los valores sociales que hacia el pasado y hacia el futuro dan forma y sentido a este concepto.<sup>64</sup>

Al contrario que muchos cantautores, los cantaores habían nacido en la música popular más directamente, desde el principio hasta el final, y, socialmente, entre el campesinado, de manera que su cante reflejaba todas sus vivencias, y su técnica y arte las dotaba de sinceridad y autenticidad. Aquello que cantaban era su realidad más cercana, como declara Gerena:

Mis letras siempre tienen que ver con cosas que me han pasado, con cosas que vi cuando trabajaba en el campo, o cuando, como electricista, iba haciendo instalaciones por los cortijos. La miseria, la injusticia, el tono con que los de arriba hablan a los de abajo, es la base práctica de mi cultura. Yo no pasé de los estudios primarios, aunque ni siquiera tengo ese certificado.<sup>65</sup>

Volviendo a la manipulación del franquismo sobre la música popular, éste pretendió introducir sus estructuras mentales y morales sobre la población: la música folklórica fue uno de los vehículos; el otro fue la canción comercial, sobre todo la *canción española*. El problema que tuvieron, y es a lo que señalaba Vázquez Montalbán en la cita de más arriba, fue no considerar la flexibilidad que las canciones populares, en sentido amplio, poseen: una canción, cualquiera que sea su finalidad o su mensaje, puede adaptarse a la intención que el oyente quiera darle: la traducibilidad es enorme, pues una canción de amor puede llegar a convertirse en un himno revolucionario, y viceversa, o incluso se pueden trastocar las intencionalidades originarias de las canciones, bien a través de la entonación irónica, o bien, mediante su descontextualización. Dos ejemplos contrarios: la canción “Libre”, que cantaba Nino Bravo, hablaba sobre una persona que se encontraba en el lado oriental del Muro de Berlín, por lo que no sólo no habría, en principio, problemas con el contenido político o social de esa canción, sino que pudo ser defendida en cuanto ataque a los regímenes socialistas; sin embargo, y dado que la historia no es excesivamente concreta en su contextualización, muchas personas anti-franquistas la cantaban invirtiendo el contexto. El otro ejemplo, quizás más forzado, es de hace bien pocos años, cuando una cadena de televisión ultra-conservadora empleaba temas como “L’estaca” o “Me queda la palabra” para hacer campaña por los “catalanes que se sienten españoles”, la enseñanza del castellano en Cataluña y hasta por la defensa de las corridas de toros: descontextualizando (con mucha malicia, por lo que las canciones de Llach e Ibáñez significan y significaron) y abstrayendo el concepto de libertad, las convirtieron en canciones para apoyar campañas, quizás no reaccionarias en sí, pero sí de manera reaccionaria. Si acaso, la diferencia entre ambas es que

---

<sup>64</sup> Almazán, ídem [cursiva en el original].

<sup>65</sup> José Monelón: “Otra vez, Gerena”, *op. cit.*

el primer caso es una decisión colectiva y casi espontánea, en la que una parte de la población emplea lo que más a mano tiene para expresar su oposición, y el otro caso es una campaña publicitaria de tintes políticos ideada por un grupo, por lo que no es de manera espontánea, y se pretende hacer además con malicia.

Ciertas canciones de la posguerra podían reinterpretarse en la mente de sus oyentes, y constituir un alimento para la resistencia moral en la miseria de la posguerra; las canciones del pop, con su reivindicación de una cierta libertad juvenil, podían también alimentar la resistencia moral de una juventud insatisfecha; la canción de autor, sencillamente, hacía manifiesta esta dimensión de la resistencia: era su finalidad.

Volviendo a las divisiones que el franquismo marcó más profundamente, hasta aquí hemos visto la división dual de clase entre los que estaban más o menos insertos y participaban directamente en el régimen, y los que no (la población). Otras divisiones a tener en cuenta son las culturales: el franquismo obviaba y menospreciaba a las culturas no castellanas, especialmente a aquellas que tenían una lengua propia, pero no abiertamente, sino por la vía indirecta también. Aunque hubo, especialmente entre la Falange, quien abiertamente despreciaba las lenguas *vernáculos*<sup>66</sup>, la táctica oficial del régimen fue también la de la manipulación y la de la cesión de espacios a esas lenguas, precisamente para poder restarles su carácter accidental de expresión casi-subversiva: algo que sólo podía lograr a través de la Iglesia y la burguesía locales. Lo cierto es que ese carácter subversivo que podían tener dichas lenguas había sido, precisamente, propiciado por ellos: con altibajos, a lo largo de la historia, y obviando desprecios de carácter regional o clasista en algunos casos, las otras lenguas nunca habían estado tan menospreciadas a nivel estatal; por los mecanismos teóricos que ya hemos mencionado, la ideología franquista había configurado una visión de las diversas culturas de España de manera que quedaban sometidas culturalmente a la cultura e historia castellana, teniendo las demás la consideración de *peculiaridades* más o menos exóticas, constituyentes del país, pero no determinantes. No se ocultaba la cultura en esas lenguas, aunque sí su mantenimiento en circuitos cerrados regionales y académicos. Esto creó una serie de culturas paralelas cuyas corrientes fluían debajo de la cultura oficial, de modo que las restricciones que pesaban sobre estas lenguas crearon su potencialidad subversiva; y realmente así era: en las tres lenguas había habido una rica literatura, especialmente en catalán, cuyos escritores casi rivalizaron con la Generación del 27; y, en cuanto a historia, eran regiones que habían tenido sus devenires históricos hasta confluir bajo los reinos de Castilla y Aragón en algún momento determinado, e incluso la historia que vino después permanecía casi como una explicación prohibida de estas regiones; y en muchas de esas regiones todavía había gente de los perdedores, independientemente de su clase social, que guardaba las banderas y los himnos independentistas como

---

<sup>66</sup> Durante el debate sobre el proyecto de ley de educación de Villar Palasí, Muñoz Grandes se opuso con fuerza a la posibilidad de que se admitiera la enseñanza en “lenguas vernáculos” con este argumento: «la lengua es un vehículo para el alma y, por tanto, a través de la lengua se pueden filtrar los virus en el alma» (Tuñón de Lara y Biescas, p. 509). También fue sonada la polémica a principios de los 60, cuando el director de *La Vanguardia Española* (precisamente el tradicional diario de la burguesía catalana), Luis de Galinsoga, despreció la lengua catalana; no obstante, esta lengua recibió la defensa, casi inesperada y sorprendente, del poeta José María Pemán.

otros –o incluso a la vez– guardaban las enseñas y los cantos de batalla proletarios. En esto también había una decisión de resistir a una cierta invasión cultural, una imposición de la preeminencia de una lengua ajena sobre otras, manteniendo los lenguajes, aunque fuera en la intimidad de los hogares; el testimonio de Imanol es de lo más esclarecedor:

... Desde siempre en mi casa estaba instaurado el euskera. En la escuela, en cambio, nos obligaban a hablar en castellano. [...] Por una parte había una represión por parte de los maestros, que lo menos que te decían era «que hablaras en cristiano», y por otra, el cachondeo de los otros chavales, que se reían de nosotros. A veces, para vencer los problemas, tomábamos la fácil solución de hablar en castellano, pero bastaba una mirada severa de nuestro padre para que comprendiéramos lo que nos quería decir: «Aquí estamos en Euzkadi y no hay por qué hablar en castellano». En esto mi padre fue siempre tajante; había otros casos de padres que estaban acojonados y que preferían que sus hijos salieran adelante en la escuela. Entonces, abandonaban el euskera. Yo ahora creo que mi padre adoptó una postura muy justa.<sup>67</sup>

La mera existencia de estos componentes culturales (lengua, historia, costumbres, etc.) socavaba la hegemonía cultural del régimen, de ahí que también se intentara domesticar. De la misma manera que al resto de la canción folklórica, se trató de restarle sus capacidades subversivas a través de la apropiación de las canciones populares, pero no en la canción de consumo: ahí se pretendió imponer la sensibilidad andaluza, o pseudo andaluza, de la *canción nacional*: es curioso ver a Carlos Cano discutir con Marina Rossell, en el programa *La Clave* sobre los cantautores contestatarios, acerca de la copla, estableciendo que, si bien al final Rossell respetaba la copla andaluza, la diferencia de aceptación entre ambos, desde su infancia, es que Cano la había disfrutado (aunque en su juventud la despreció), pero a Rossell le había sido impuesta<sup>68</sup>, soterrando las formas populares de su tierra.

Luego, es cierto que hubo una cierta canción comercial en algunas de estas lenguas: en vasco no se pasó, por lo general, de la adaptación de algunas canciones de éxito en castellano. En catalán hubo, conviviendo con la Nova Cançó, una canción comercial, sin ningún tipo de componente reivindicativo (más que el de la normalización de la lengua, si acaso), que se componía de baladas de José/ Josep Guardiola, adaptaciones de éxitos italianos hechas por sus intérpretes originales y hasta alguna banda de pop como Els Dracs o Els Quatre Gats (donde empieza, por cierto, Francesc Pi de la Serra); pero el régimen no tocó esta producción, que estaba en manos de los mismos promotores de la Nova Cançó. Sí intervino, al parecer, en algún momento sobre la canción en gallego, para contrarrestar la influencia de nuevas propuestas como Voces Ceibes, en particular, y la Nova Canción Galega en general: Andrés do Barro era un cantante comercial, pero no estuvo mediatizado nunca; por el contrario era muy sospechoso el disco de Juan Pardo, con musicalizaciones totalmente permitidas de poemas que, precisamente, a los cantautores gallegos se les habían prohibido. No obstante, la dignificación de estas culturas, lenguas y dialectos alejados de la centralidad castellana, y también su normalización y su divulgación, es un mérito que

<sup>67</sup> Apud González Lucini (1998), p. 89.

<sup>68</sup> José Luis Balbín, *La Clave*: “¿Qué fue de los cantautores contestatarios?”.

realmente pueden reclamar para sí los cantautores, especialmente en cuanto a la lengua, cuando desde niños habían tenido ciertas ideas impuestas; por ejemplo, en opinión de Lluís Llach, el catalán era visto por el régimen como «habla del vulgo de baja categoría limitada al uso familiar»<sup>69</sup>; pero junto a otros intelectuales de estas culturas, los cantautores tuvieron la conciencia de que no era lo suyo una peculiaridad o una anomalía de la historia, y se precisaba reivindicar la dignidad cultural de una cultura y una lengua, especialmente cuando incluso entre sus paisanos se había establecido la idea de que eran signos de atraso y ruralismo. Cada cultura tiene su expresión natural en la lengua que la conforma, y de ahí la necesidad de explicar la realidad en esa lengua. En un escrito primerizo, Benedicto, impresionado por la fuerza expresiva y comunicativa de cantantes catalanes como Serrat y Raimon, planteaba la posibilidad de hacer una canción parecida en gallego:

Dende os primeiros da historia, todos os países tiveron un medio de expresión ao servizo das súas inxedanzas. Por qué non en Galicia? Facer unha canción para Galicia e na língoa de Galicia é unha laboura que daría os seus froitos rápidamente. O primeiro deses froitos sería o de ennobrecer notoriamente a língoa galega que hastra fai pouco tempo iba acompañada do calificativo de proletaria dun modo despoetivo.

Años después, matiza esta idea, de una manera similar al artículo de Serrahima “Ens calen cançons d’ara”:

... Non se trataba de poñer en galego unha canción que xa estaba feita. O desafío era dobre: tiña que ser en galego pero tiña ademais, para ben ser, que facerse *ex profeso*, algo novo, non usando ningún poeta coñecido ou descoñecido; e logo estaba a música. (...) <sup>70</sup>

Pero no sólo en las otras culturas del Estado español, sobre todo con un habla propia, se produjo esta especie de reconquista de las formas de expresión populares, fueran lingüísticas, culturales, literarias o musicales. De los cantaores flamencos y cómo intentaron recuperar para el pueblo el cante ya hemos hablado; también hubo quien trató de recuperar el folklore de la manipulación sentimentalista, dotándole además de una dignidad que no había conocido desde hacía años: mucha gente descubrió que los romances o las jotas aragonesas o castellanas tenían una gran fuerza reivindicativa, y a veces hasta carácter épico; que éstas no sólo servían para pedir agua a los cielos o cantarlas en honor de la Virgen, o que sólo sirvieran para declarar amores: también servían para las huelgas, para pedir la amnistía y para hacer valer las reivindicaciones obreras y campesinas. Y en cuanto a la copla andaluza, ahí jugaron un papel importantísimo cantautores como Carlos Cano y Antonio Mata, provenientes del movimiento Manifiesto Canción del Sur, que pretendía definir una sensibilidad realmente andaluza contra los tópicos, resucitando la fuerza comunicativa y expresiva que había tenido la copla de pre-guerra y que les servía de vehículo para expresar esa realidad andaluza. En muchos aspectos, aunque tardara en llegar, los cantautores tomaron muchos rasgos de la música popular para desarrollar su música y su lenguaje: rasgos que ya han sido defendidos a lo largo de estas páginas, pero de alguna manera, lo mejor que aprendieron fue a convertirse en catalizadores de todas las preocupaciones del pueblo:

---

<sup>69</sup> Pep Blay, p. 8.

<sup>70</sup> Benedicto García, p. 30.

«Voces Ceibes» (...) xogou un papel moi importante como catalizador, dende o ámbito da canción, de toda a onda de inqueda e protesta, xa decididamente antifranquista, xurdida no curso universitario de 1967-1968. (...) <sup>71</sup>

Los cantautores, generalmente, comprendieron esas diversidades de culturas paralelas sometidas, a las que pertenecían en su mayoría, y quisieron hacerse portavoces de esas realidades populares soterradas, tanto a niveles de clase como identitarios:

Los cantautores pueden eludir mejor que otro tipo de intelectual el peligro de ser incapaces de vivir como cosa propia los sentimientos populares. Los cantautores manejan un lenguaje que permite la cercanía a grupos sociales con potencialidad transformadora, para hacerse eco de sus aspiraciones, sus necesidades, sus sentimientos difusos. Aunque utilicen la obra de los poetas, no renuncian a la exposición clara y sencilla y a una postura de proximidad al destinatario de sus canciones. <sup>72</sup>

Ciertamente, los cantautores habían conseguido empatizar con la población a varios niveles sociales y generacionales y, así, estaban en condiciones de catalizar todas esas sensibilidades, procesarlas, y devolvérselas al pueblo de manera que éste se reconociera en ellas; las técnicas que empleaban, y que ya hemos desarrollado, ayudaban bastante en esa comprensión y aceptación por parte del pueblo que, quizás por primera vez, oía sus problemas y sus inquietudes hechas canción. En este sentido, la canción de autor podía reivindicarse a sí misma como verdadera canción popular.

El pueblo llano, y también las identidades culturales sometidas, formaban la gran masa de heterodoxos a los que el Estado pretendía *evangelizar*, a través del miedo o de la invasión cultural. Pero también está otra práctica heterodoxa, que es la que según Sender trataba de oponerse a la ortodoxia oficial: la Cultura en general, que también constituye un elemento esencial para despertar y alimentar la resistencia.

También en la alta cultura, como ha defendido Sender, hay una dualidad en la realidad, representada por dos líneas paralelas que transcurren una debajo de la otra; en cierto sentido, como ocurre con la clase obrera, es también algo así como un hilo rojo en la historia cultural, oponiéndose a la cultura superior y contradiciéndola, si bien, pasado el tiempo, esta cultura alternativa puede llegar a ser asimilada por la cultura oficial, sobre todo una vez que se ha contrarrestado, mediante la visión oficial, su potencial subversivo y crítico. En pocas palabras, no había nada más opuesto al *Imperio* que Cervantes, Quevedo y la novela picaresca y, sin embargo, estaban medianamente asimilados y normalizados por la cultura oficial conservadora. Pero para quien sea capaz de trascender esas aparentes asimilaciones, alienaciones si se prefiere, descubrirá un potencial crítico casi soterrado y, además, actualizable en casi toda época. Es por eso que la alta cultura es susceptible de transformarse en contra-cultura en cuanto es capaz de oponerse, denunciar o criticar a la cultura oficial y hegemónica:

---

<sup>71</sup> Emilio Pérez Touriño: "Limiar" a Benedicto García, p. 9.

<sup>72</sup> Torrego Egido, pp. 137-138.

Si «subcultura» era definida como una variante cultural minoritaria de un modelo dominante, la expresión «contracultura» tenía originalmente el sentido original de una subcultura activada políticamente como alternativa y potencial sustituta de la cultura hegemónica.<sup>73</sup>

Sin embargo, no nos referimos tanto a unas manifestaciones culturales y artísticas relativamente contemporáneas, sino a la cultura en general: a la cultura atemporal y heredada. Una de las potencialidades que posee la cultura, si no la más importante, es la de conseguir el desarrollo de los individuos y, además, hacerles obtener un sentido crítico sobre la vida, de manera que, en este sentido, las tiranías la temen y tratan de asimilarla, adaptarla, domesticarla y mantenerla relativamente alejada del pueblo, al menos hasta que pase por sus filtros, cuando no una depuración efectiva de las partes que no convienen: hubo momentos en la historia en los que eso ocurrió, como ya sabemos de sobra. Por eso, hay quien ha llegado a afirmar que los gobiernos le temen a la cultura y su poder; hay hasta ejemplos en el arte clásico, al único que se puede recurrir cuando el acceso al arte crítico más contemporáneo está vedado, que sirvieron a la resistencia, tanto moral como política, en momentos de necesidad. Willi Bredel, por ejemplo, aseguraba en 1937 que en los teatros alemanes el público «deliraba de entusiasmo» cuando en la representación de *Don Carlos* de Friedrich Schiller, el marqués de Posa reclama la libertad de pensamiento; que los obreros alemanes protestaban con sutileza empleando citas de Goethe, y que, en las organizaciones fascistas a las que les hacían pertenecer, exigían que se representara *Cabale et amour* de Schiller, obra en la que se censuraba la venta de niños del país a potencias belicosas extranjeras<sup>74</sup>; o cómo el Zar acabó por prohibir las representaciones de *Fuenteovejuna* en Moscú, por el estado de exaltación que levantaba entre el público, que advertía su mensaje proto-revolucionario<sup>75</sup>. También en España, como hemos dicho anteriormente, la cultura clásica sirvió para construir una especie de refugio contra la cultura oficial, pero también como protesta contra ella, con la ventaja, como ocurría con el folklore, de que esta práctica no sólo estaba permitida, sino hasta protegida.

La cultura encierra esa dimensión denunciadora que tiene en sí. «El espíritu humano se subleva contra un sistema tan irracional; ahora bien, una vez que el espíritu empieza a rebelarse, el hombre empieza a sublevarse», decía John Strachey<sup>76</sup>. El espíritu humano, donde se desarrollan tanto la esperanza como la resistencia, tiende a rebelarse contra aquellas estructuras que pretenden cercenar su libertad de conciencia y su libertad creadora, es decir, cuando un régimen es irracional, que no se atiene a la realidad; ahí reside el poder subversivo del arte, en cuanto éste puede consistir en una respuesta y hasta en una defensa contra ese sistema:

La decisión consiste en: no al suicidio, sino afirmación de la existencia del espíritu. Eleva y consolida el valor de esta decisión el hecho de que el espíritu sea consciente de amenazar la existencia de un orden que a su vez amenaza la suya al defenderse, de que al desempeñar su función se opone

---

<sup>73</sup> Rodríguez Tejada I, pp. 42-43.

<sup>74</sup> En Aznar Soler y Schneider III, pp. 113-114.

<sup>75</sup> Intervención de Fedor Kelyin; *op. cit.*, pp. 163-165.

<sup>76</sup> John Strachey: «La herencia cultural»; Aznar Soler I, pp. 170-171.

actuando por encima de él a la consideración de este orden como invariable e inmutable.<sup>77</sup>

El valor de la cultura, de la decisión del intelectual de a quién dirigir su obra, tiene un gran valor, el de «la exigencia de no permitir que el hombre se hunda en la barbarie sin espíritu y sin historia», según Egon Erwin Kisch. La cultura y el arte pueden reflejar grandes ejemplos que son capaces de ofrecer consuelo en horas difíciles, o bien despertar la conciencia sobre algo en particular, o bien alimentar la resistencia moral. Pero, con ello y para ello, tiene otros factores, como el de fomentar la solidaridad; una de las formas que tiene de hacerlo es mediante el reflejo de las personas de manera que la gente de todo el mundo pueda sentirse identificada en ellas, como defiende Henri Barbusse:

El hombre, el hombre concreto, el individuo, para el que todo se hace, no es únicamente un ser de carne y hueso disfrazado nacionalmente con un traje de fiesta o de guerra, ni tampoco sólo un centro egoísta del mundo, sino que es también una unidad entrenada en un conjunto de dos mil millones de hombres. No vive sólo su destino individual, vive su destino colectivo.<sup>78</sup>

Pero, en algunos regímenes, la solidaridad, por los mecanismos internos de aquélla, se encuentra como anulada o casi destruida, por considerársela un valor negativo y/ o contraproducente, o bien se la redefine prostituyendo su sentido originario<sup>79</sup>; la tarea del arte, de la cultura, era restituirla. Tal y como sostiene Herbert Marcuse, cuando dice que la solidaridad...

... ha sido quebrada por la productividad integradora del capitalismo y por el poder absoluto de su máquina de propaganda, de publicidad y de administración. Es preciso despertar y organizar la solidaridad en tanto que necesidad biológica de mantenerse unidos contra la brutalidad y la explotación inhumanas. Ésta es la tarea. Comienza con la educación de la conciencia, el saber, la observación y el sentimiento que aprehende lo que sucede: el crimen contra la humanidad. La justificación del trabajo intelectual reside en esta tarea, y hoy el trabajo intelectual necesita ser justificado.<sup>80</sup>

La cultura puede revalorizar a la solidaridad como una necesidad biológica, un modo de subsistencia contra la irracionalidad de los sistemas que se autoproclaman racionalistas. El arte no sólo consigue reconstruir la solidaridad, sino hacer nacer su conciencia colectiva en el pueblo, por lo que también se fundamenta su factor denunciador y su sentido crítico. Una de las funciones que tuvo la canción de autor, como vimos, fue la de fomentar la idea de la solidaridad entre todos, a veces haciendo un acercamiento de sensibilidades nacionales/ regionales, otras acercando colectivos los unos a los otros, y otras haciendo un llamamiento a la unidad de todos los individuos y

---

<sup>77</sup> E. E. Kisch: "Espíritu contra poder"; *ibíd.*, p. 573.

<sup>78</sup> H. Barbusse, *op. cit.*, p. 291.

<sup>79</sup> Está últimamente de moda un concepto de *solidaridad* que podríamos denominar *solidaridad obligatoria y condicionada*, en el que la solidaridad deja de ser voluntaria para ser obligatoria y, además, es una exigencia si antes los otros han sido solidarios con aquel al que se le exige. Hay quien, hombres y mujeres de Estado, riza el rizo de esta prostitución asegurando que la finalidad de la solidaridad es recibir algo a cambio.

<sup>80</sup> Marcuse (1987), pp. 13-14.

colectivos, a pesar de las diferencias que entre ellos pudieran haber, para conseguir un cambio efectivo y establecer una verdadera democracia.

Desde la solidaridad y en la solidaridad se percibe al hombre como hermano, se rompe la soledad y el aislamiento y se puede siempre reemprender el camino hacia la esperanza «con un horizonte abierto que siempre está más allá y esa fuerza pa' buscarlo con tesón y libertad», como diría Yupanqui.<sup>81</sup>

Un primer paso para ello, consistía en tratar de vencer el egoísmo, el individualismo y el aislamiento que el consumismo, y no en menor medida el miedo, había implantado entre la sociedad, y comenzar a ofrecer la idea de que todos los seres humanos son, en esencia, iguales en sus miedos, en sus esperanzas y en sus inquietudes:

Solidaridad que significa e implica, por una parte, la superación del individualismo egocéntrico del «hombre lobo», es decir, la superación del aislamiento egoísta, de la competitividad deshumanizadora, del machismo aplastador, de la insensibilidad ante los problemas o el dolor de los otros y, en general, del menosprecio a los derechos de la persona en función del propio poder o beneficio, del auto-enriquecimiento o de la propia seguridad personal.<sup>82</sup>

Pero, tal vez, la forma más genuina que tuvieron de hacerlo, fue la de presentarse como un apoyo incondicional, especialmente a aquellos que más sufrían, y, de una forma más original todavía, muchas de estas canciones se revestían con la forma de una canción de amor en la que latían una promesa y la petición de resistir. Ponemos como ejemplo esta canción del portugués Luís Cília, que fue adaptada al castellano por Adolfo Celdrán:

Resiste, mi amor, resiste  
tras las rejas de tu prisión,  
no tengas ese aire triste  
ni tengas desolación.  
No, no, mi amor  
no pienses que te dejé  
que tengo miles de hermanos  
y con ellos volveré.  
Pronto, la nueva aurora,  
pronto llegará.  
Sonreirá quien llora ahora  
Cuando yo cante otro cantar  
Cuando cante un nuevo cantar.<sup>83</sup>

A mediados y finales de los 70, la palabra solidaridad estaba presente en gran parte de las producciones culturales, de las que la canción de autor era una importante parte: los recitales de asistencia masiva, los gritos de “Amnistía, libertad”, al que podía unirse el de “y estatuto de autonomía”, en cada una de las lenguas; las obras de Agustín Ibarrola y Juan Genovés, como “El abrazo”: el gran símbolo plástico de esas fechas porque, con ese abrazo multitudinario se simbolizaba la solidaridad; la involucración de todo tipo de intelectuales en

<sup>81</sup> González Lucini (1989) III, p. 335.

<sup>82</sup> *Ibíd.* I, pp. 84-85.

<sup>83</sup> Adolfo Celdrán: “Resiste” (L. Cília); *Al borde del principio*.



actos por la amnistía, por la libertad o por rehabilitar un barrio en riesgo de derrumbe, que casi recordaban al asociacionismo intelectual de los años 30, etc., eran fenómenos que José Carlos Mainer llama la *estética de la solidaridad*: «expresada en el gusto por el grupo humano como motivo»<sup>84</sup>.

El arte, la cultura, además, o incluso, de fomentar la solidaridad, también tiene una dimensión de denuncia de lo establecido. Según Marcuse, el arte hace valer sus imágenes ilusorias al contraponerlas a la realidad: «Cuanto más ostensiblemente irracional se hace la sociedad, mayor es la racionalidad del universo artístico». El arte puede obrar poniendo en comparación la racionalidad que propone contra la racionalidad propuesta por un sistema; de esa comparación siempre sale bien parado el arte, que pone en esa comparación al sistema en entredicho:

... La racionalidad del arte, su habilidad para «proyectar» la existencia, y definir posibilidades no realizadas todavía puede ser vista entonces como *ratificada por y funcionando en la transformación científico-tecnológica del mundo*.<sup>85</sup>

Ahí es donde reside la fuerza testimonial, denunciadora por lo tanto, del arte y la cultura. Pero, claro, como ya advertimos, es difícil de apreciar estas dimensiones liberadoras del arte al contemplar obras que, si no apoyan manifiestamente la opresión de un sistema, pueden ser frívolas, insustanciales o intrascendentes (¿qué mensaje de liberación humana universal podrá transmitirnos un tapiz de cacería de la época feudal, por ejemplo?). Marcuse ya era plenamente consciente de ello, pero, incluso así, pensaba que toda obra, sólo por ser arte, ya poseía en sí la aparición del *reino de la libertad*, que significa la negativa a participar en un sistema determinado<sup>86</sup>. El arte y la cultura en general, dice él, tienen la fuerza de descubrirnos una alternativa en donde el sufrimiento es dominado, representando la «conciencia desgraciada del mundo dividido, las posibilidades derrotadas, las esperanzas no realizadas y las promesas traicionadas»; como fuerza racional cognoscitiva, revelan una dimensión del hombre y de la naturaleza que es rechazada y reprimida por la realidad; la verdad del arte radica en las ilusiones que evoca, en donde ese sufrimiento ha sido dominado y suprimido<sup>87</sup>. Pero en las posiciones *más avanzadas*, el arte puede constituirse en lo que llama el Gran Rechazo: «la protesta contra aquello que es»: «Los modos en que el hombre y las cosas se hacen aparecer, cantar, sonar y hablar, son modos de refutar, rompiendo y recreando su existencia de hecho»<sup>88</sup>. Un arte más consciente de estas potencias es aquel que se forma como comprometido con la humanidad y con el cambio en la sociedad, pero precisamente, según Marcuse, por los materiales y valores que el arte mismo le ha legado: valores que, según este autor, son la negación de aquellos que la sociedad promociona, como el heroísmo, la fuerza provocadora, la brutalidad, la productividad o la violación comercial de la naturaleza<sup>89</sup>. La cultura puede constituirse en aquello que le dé la réplica al orden establecido, aquello que es capaz, por su posición crítica y estética, de desmentir las tesis oficiales:

<sup>84</sup> Mainer, *op. cit.*, en Tuñón de Lara [Dir.], p. 329.

<sup>85</sup> Marcuse, *op. cit.*, p. 267 [subrayado en el original].

<sup>86</sup> *Ibíd.*, pp. 101-102.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, pp. 91-92.

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 96.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 10.

... arte equivale a humanidad, porque sin esta participación en la vida, en esta lucha permanente contra la entrega de uno mismo, sin este empuje para aclarar la situación desde puntos de vista siempre nuevos, no sería posible entender el efecto trascendental del arte. Había dicho que las respuestas del arte han sido siempre enormes, y ello porque han sido las únicas que han osado contradecir las tesis del momento, siempre, aunque protegidas por el disfraz, se han apresurado a adelantarse a su presente y han colocado a la verdad frente a las caricaturas. (...) <sup>90</sup>

Hay aquí, en esta cita, dos aspectos que constituyen la capacidad de animar y despertar la resistencia moral: una es la providencia, como cierto carácter profético en el que se nos ofrece una posibilidad futura; la otra es la capacidad de desvelar las mentiras que un régimen o sistema sostiene como verdades.

La providencia o anticipación futura es esa dimensión en la que un hipotético estado de cosas, que puede ser positivo o negativo, se presenta en una obra de arte de manera posible. Las providencias negativas suelen presentarnos un mundo, bajo la opinión de su autor, peor que el actual si se acentúan ciertas condiciones que ya se dan en la actualidad: *1984* de George Orwell o *Un mundo feliz* de Aldous Huxley irían en esa línea, en la que el bajo utilitarismo y la tecnocracia del presente podrían verse imperando las sociedades humanas de manera que hasta las relaciones amorosas se rigieran por criterios de eficiencia. También en la canción se han dado algunos ejemplos de esto, como “Érase una vez el año 2000” de Víctor Manuel, o esta particular versión de un *Planeta de los simios* tecnócratas y militares del conjunto Desde Santurce a Bilbao Blues Band:

Antropoides con corbata  
y otros con el pecho lleno  
de cacharros de hojalata.  
Antropoides humanoides  
con tendencias esquizoides,  
grandes monos con cartera,  
gorilas con cartuchera.  
¡Pobre Darwin si viviera!  
(¡No vive! ¡No vive!).  
Tecnócratas platirrinós,  
grandes monos asesinos,  
chimpancés consumidores  
y mandriles entre flores.  
Ahora es un mono gibón  
quien preside la reunión,  
y promete -¿qué promete?-  
aumentar los cacahuetes.  
Veinte monos con diarrea  
reunidos en asamblea,  
discutiendo con desgana  
el déficit de banana.

---

<sup>90</sup> Weiss, p. 930.

Monos que dirigen cine  
 o fabrican calcetines.  
 Chimpancés aficionados  
 al estudio de mercados.  
 Orangutanes cantantes  
 de ritmos elucubrantes  
 y monas de exportación  
 que van a la Eurovisión.  
 Cuadrumanos que, a su vez,  
 hacen todo con los pies,  
 mientras que el mono desnudo  
 sufre la ley del embudo.  
 La humanidad oprimida  
 por mil simios homicidas,  
 y Tarzán que no hace nada  
 por evitar sus monadas.  
 Nada, nada, nada, nada,...<sup>91</sup>

Las positivas, de una manera directa, son las llamadas utopías, que pueden ser más o menos realizables por el proceso contrario: acentuando los factores positivos de una época, pero también rescatándolas del pasado. Sin embargo, la manera más común de la forma positiva se produce en un modo indirecto, y no necesariamente refiriéndose al futuro; sin que tenga que ser necesariamente la representación objetiva y realista de un presente, la posibilidad de algo mejor siempre estará en un reflejo de la actualidad o incluso del pasado como potencia. Para autores como Marcuse, en el arte, sea como afirmación o como negación al presente y al pasado, siempre late la posibilidad de lo mejor, lo cual también forma parte de su dimensión denunciadora:

... las cualidades radicales del arte, es decir, su denuncia de la realidad establecida y su invocación a la bella ilusión (*Schöner Schein*) de la liberación se fundamentan precisamente en aquellas dimensiones en las que el arte *trasciende* su determinación social y se emancipa del universo dado del discurso y la conducta, manteniendo sin embargo, su arrolladora presencia. Por esa razón el arte crea el reino en el cual se hace posible la subversión de la experiencia propia del arte: el mundo formado por él es reconocido como una realidad que aparece eliminada y deformada en la sociedad dada. Esa experiencia culmina en situaciones extremas [*amor, muerte, fracaso, alegría, felicidad...*] (...) que hacen saltar en pedazos la realidad en nombre de una verdad normalmente negada o incluso ignorada. La lógica interna de la obra de arte culmina con la irrupción de otra razón, otra sensibilidad, que desafían abiertamente la racionalidad y sensibilidad asimiladas a las instituciones sociales dominantes.<sup>92</sup>

El imperativo del arte, sostiene este autor, es que las cosas *deben* cambiar, cosa que de hecho hacen, siendo la realidad dinámica: «configura el ámbito de las posibilidades realmente disponibles de lucha y liberación»<sup>93</sup>. Además, el arte tiene en sí la *memoria de las metas que no se alcanzaron*, y,

<sup>91</sup> Desde Santurce a Bilbao Blues Band: “Danza de los orangutanes” (R. Alpuente-J. Krahe); *Vidas ejemplares*.

<sup>92</sup> Marcuse (1978), pp. 66-67.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 104.

por ello, puede hacerse idea reguladora en la lucha por la transformación del mundo. En definitiva: «el arte representa el objetivo último de todas las revoluciones: la libertad y la felicidad del individuo»<sup>94</sup>. Existen canciones que esconden, tras una enumeración negativa, su contrario como posibilidad; el caso, por ejemplo, del tema “De lunes a sábado”, del trío riojano Carmen, Jesús e Iñaki:

De la calle San Juan  
a la calle Laurel  
pa ligar al Ducal,  
el domingo al Logroñés,  
*y de lunes a sábado*  
*a producir Manuel.*

Cuando llega el buen tiempo,  
el coche, el sol y al campo,  
la pesca del cangrejo  
el monte y el vinazo,  
*y de lunes...*

En verano a bañarse  
al Ebro, a la piscina,  
la tarde en Puente madre  
con toda la familia,  
*y de lunes...*

Otros van a Canarias,  
al carnaval de Río  
y tienen vacaciones  
pal calor y pal frío,  
*pero tú y yo paisano,*  
*a producir Manuel.*

Otros cuentan y piensan  
sobre nuestro trabajo  
y ya tienen previstas  
nuestras vidas y años  
*pero tú y yo...*

Nos hablan del país,  
de banca y desarrollo  
y luego en el reparto  
nos dejan sólo el rollo  
*y de lunes...*

Nos dejan con los tintos  
por la calle Laurel,  
a ver si corre el mundo  
y nosotros con él,  
*y de lunes...*

Qué más quieres tener  
qué más vas a pedir  
lo mismo por hacerlo  
no te dejan vivir,

---

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 138.

nosotros a lo nuestro  
a producir Manuel.  
Claro que puede ser,  
tal vez valga la pena,  
tal vez juntos podamos  
romper estas cadenas  
y de lunes a sábado  
... ser personas, Manuel.<sup>95</sup>

Generalmente, la estructura de estas canciones es la de presentar una enumeración de elementos negativos para, al final, poner como conclusión la posibilidad latente, aunque sea expresada en forma de deseo, como este poema de Carlos Álvarez, musicalizado por Adolfo Celdrán:

... ¡Cuándo será la tierra  
tuya en tus manos;  
tuyas la barca y redes,  
y el mar tu esclavo!<sup>96</sup>

Por lo tanto, esa dimensión denunciadora del arte y la cultura encierra también en sí el anuncio de la posibilidad; esta dimensión se casa con la memoria y con la utopía activa, que pasamos a desarrollar.

### **Memoria y pensamiento utópico**

*Recorda les raons que un dia  
varen canviar el signe  
d'aquell temps passat.  
Ell ha marcat la teva vida  
amb una ferida  
que tu has de curar.*

Lluís Llach

Otra de las potencias de la cultura y del arte que sirve al fomento de la resistencia, que ya tratamos anteriormente, fue la capacidad de hacer memoria, de distintas maneras. Con sus justificaciones, el franquismo había tratado de borrar la memoria colectiva de los ciudadanos, dejando un enorme vacío histórico en los momentos que no le convenían, redefiniendo las épocas oscuras a su conveniencia: los años de la República, por ejemplo, se habían borrado de un plumazo, reduciéndola a unos años en los que reinaba el caos y el desorden, a parte del boicot internacional comunista, e insistiendo en los muertos que la República causó (pero sin nombrar a los que causó la derecha en los dos años que tuvo de gobierno y que ya pesaban sobre la responsabilidad del propio Franco). Sin embargo, en la cultura general, la memoria, el recuerdo, la historia, tiene grandes potencialidades casi revolucionarias: contiene en sí, a la vez, un pasado no resuelto y esa realización de un futuro. Ya lo formulaba Antonio Machado:

... En realidad, cuando meditamos sobre el pasado, para enterarnos de lo que llevaba dentro, es fácil que encontremos en él un cúmulo de esperanzas –no logradas, pero tampoco fallidas–, un futuro, en suma,

---

<sup>95</sup> De lunes a sábado.

<sup>96</sup> Adolfo Celdrán: “La mala pesca” (C. Álvarez-A. Celdrán); *Silencio*.

objeto legítimo de profecía. En todo caso, el arte de profetizar el pasado es la actividad complementaria del arte (...) <sup>97</sup>

Se había adelantado Machado a Herbert Marcuse, que mucho tiempo después diría:

Si el recuerdo de las cosas pasadas se convirtiese en una fuerza impulsora de la lucha por cambiar el mundo, se libraría una batalla por la revolución anulada hasta el momento en las revoluciones históricas previas. <sup>98</sup>

En el recuerdo de la historia subyace una gran cantidad de posibilidades que no fueron realizadas, por las razones que fueran; ello no significa que su posibilidad quedara destruida del todo, sino que se quedara latente en el flujo de la historia como algo a realizarse. Pero también contiene en sí el poder revivir los grandes crímenes del pasado:

El recuerdo del pasado puede dar lugar a peligrosos descubrimientos, y la sociedad establecida parece tener aprensión con respecto al contenido subversivo de la memoria. El recuerdo es una forma de disociación de los hechos dados, un modo de «mediación» que rompe, durante breves momentos, el poder omnipresente de los hechos dados. La memoria recuerda el terror y la esperanza que han pasado. Ambos vuelven a vivir, pero mientras en la realidad el primero regresa bajo formas siempre nuevas, la última permanece como una esperanza. Y en los sucesos personales que reaparecen en la memoria individual, los temores y las aspiraciones de la humanidad se afirman a sí mismos: lo universal en lo particular. Lo que la memoria preserva es la historia. Sucumbe al poder totalitario y al universo *behaviorista* (...) <sup>99</sup>

El arte recuerda lo que la sociedad, incluso su historia oficial, olvida. Cuando el arte recurre a la memoria, a la historia, le recuerda a un régimen sus crímenes pasados y las revoluciones que sofocaron; estas últimas quedan como un proyecto todavía a realizar, y tienen la capacidad de alimentar la esperanza y la utopía activa. Pero también puede hacer comparecer en el presente los grandes crímenes, a modo casi de expiación colectiva, unas veces, y otras como acusado en un juicio, lo cual, como sostiene Marcuse, puede constituir un momento de triunfo, de venganza contra los criminales <sup>100</sup>: las víctimas son recordadas y vengadas una y otra vez en las obras que reivindicán su memoria. En muchas de las canciones sabemos de personas casi anónimas que fueron asesinadas a lo largo del franquismo; la reproducción de estas canciones permite recordarles y vengarles contra el silencio oficial: una lista que va desde el bombardeo de Guernica ("Picassoaren Gernika", Imanol) a los últimos asesinados en la transición, como Miquel Grau, asesinado por un ultraderechista que le lanzó un ladrillo desde lo alto mientras hacía campaña a favor del estatuto de autonomía para Valencia, o los abogados de la calle Atocha. La representación de la historia se casa con la razón y el progreso en grandes canciones condenatorias:

A medida que la historia os arrincona  
se disipa vuestro hedor de azufre y pólvora

---

<sup>97</sup> A. Machado (2009) I, p. 204.

<sup>98</sup> Marcuse, *op. cit.*, p. 142.

<sup>99</sup> Marcuse (1987), pp. 139-141.

<sup>100</sup> Marcuse (1978), pp. 132-133.

van tiñéndose las calles con cantos de primavera  
 a medida que la historia os arrincona  
 ay! os arrincona  
 A medida que la historia os arrincona  
 se acumulan suspiros de alivio  
 y alguna maldición que otra  
 para acabar de enterrarlos  
 en la noche de un tiempo que os condena  
 ay! que os condena  
 Ay! chispa de lucidez, rózales volando  
 –antes que algún sobresalto, aborde su huida–  
 que vean su ralea, su herencia y su paisaje  
 en la huida sin retorno que alborea:  
 ay! que al fin alborea  
 Un cementerio, una cárcel y un manicomio  
 con locos de una sola paranoia:  
 clavar uñas de esperanza,  
 regar la flor de la vida  
 en barbechos que reseco vuestra ira  
 ay! vuestra ira...<sup>101</sup>

Son canciones capaces de hacer comparecer ante nosotros a los sucesos y sus responsables para someterlos a nuestro implacable juicio, y por eso los sistemas temen la recreación de la memoria, porque la historia pone a cada uno en su lugar. No en vano opinaba Marcuse que la memoria constituye un importante fundamento de la obra de arte, hasta el punto que, si la memoria fuera silenciada, el arte habría llegado a su final, pues el arte más auténtico es el que conserva la memoria, a pesar y contra los grandes crímenes contra la humanidad; la memoria, en su opinión, es el fundamento sobre el que tiene lugar el arte<sup>102</sup>. La representación del terror en la obra de arte, sigue Marcuse, puede parecer que llegue a quebrar la fe en el progreso, que se cree el desesperanzador pensamiento de que nada va a cambiar nunca, de que todo seguirá igual; pero, en realidad, sobre todo, tiene un poder más positivo que todo eso: «la reconstrucción de la sociedad y la naturaleza bajo el principio del incremento del potencial de felicidad humano», que es donde él piensa que pueda radicar la verdadera relación entre el arte y la revolución<sup>103</sup>.

La canción de autor, por su parte, recordaba la historia y registraba aquella que vivió; de ahí que González Lucini propusiera tratarla como testimonio vivo:

... Creo que la canción debe permanecer en el tiempo como el testimonio vivo de una generación que, a pesar del dolor y las sombras, supo crear en la vida y cantar apasionadamente a la libertad, al humanismo y a la esperanza. (...) <sup>104</sup>

Y así es. Actualmente, junto a otros materiales artísticos, la canción de autor es una fuente a la que los historiadores recurren para descubrir la sentimentalidad de una época: ésa es la ventaja de la *era de la*

<sup>101</sup> Elisa Serna: “La historia os arrincona”; *Choca la mano!*

<sup>102</sup> *Op. cit.*, pp. 122-123.

<sup>103</sup> Ídem.

<sup>104</sup> González Lucini (1989) I, p. 8.

*reproductibilidad técnica*, el poder tener acceso a una mayor comprensión de la intrahistoria, afortunadamente ya no minusvalorada por la historiografía. En puntos anteriores pudimos observar también cuál había sido la aportación de la canción de autor a la todavía naciente *memoria histórica* y también que tuvo una importante dimensión historicista en su producción. Ahora completamos su relación con la historia con dos aportaciones más, que poseen una gran influencia del materialismo dialéctico. La primera es la visión de la historia no sólo como algo dinámico, sino además como algo que está ocurriendo actualmente y que no espera a nadie: la historia no es algo que hagan los grandes, los mandatarios nacionales e internacionales, sino que es algo que incumbe a todos; era pues una invitación a la acción, a intervenir en los sucesos históricos como buenamente pueda cada cual:

No debes mirar la vida,  
mirarla por la ventana,  
pues puede pasar que pase  
sin cantar sin cantar nada.  
No debes mirar la vida,  
mirarla por la ventana.  
No basta nombrar las cosas  
por afuera y desde afuera,  
puede suceder que el humo  
esté ocultando la hoguera.  
No basta nombrar las cosas  
por afuera y desde afuera.  
La historia es un asunto  
que ya no puede esperar,  
o la haces tú o aceptas  
que la hagan los demás.  
La historia es un asunto  
que ya no puede esperar.  
He visto morir la muerte  
y a la vida resistir,  
¡qué bueno cuando la vida  
pone a la muerte a morir!  
He visto morir la muerte  
y a la vida resistir.<sup>105</sup>

Pero también está manifiesta en muchas de estas canciones la posibilidad de realización de las cosas que quedaron truncadas, que se configura en una esperanza en el mañana, en un futuro de justicia e igualdad que depende absolutamente de nosotros, del pueblo:

El sueño cabalgaba  
como saeta enloquecida.  
Era turbio y no tenía final,  
tan sólo estela.  
Imposible girar contra su sino.  
Hay que dejarse hacer,  
pero las riendas...  
¿Pero acaso las riendas

---

<sup>105</sup> Suburbano: “La ventana” (A. T. Gómez-Bernardo Fuster); *Suburbano* (Guimbarda, 1979).



prometen un camino?  
 No hay que olvidar la lluvia  
 cuando susurra un canto.  
 Ni su cálido acento  
 de bambú disconforme.  
 Hay que sentirse parte  
 de sueño que florece.  
 Parte del fruto grano  
 por el tiempo y nosotros.  
 Y hay que empuñar el día  
 como se empuña el canto.  
 El sueño cabalgaba  
 como saeta enloquecida.  
 Era turbio, y no tenía final,  
 tan sólo estela.  
 Imposible girar contra su sino.  
 Hay que empezar a ser,  
 pero las riendas...  
 Nuestras serán las riendas,  
 la historia y el camino.<sup>106</sup>

La promesa del recuerdo también lleva inserta la promesa de la venganza por los crímenes: la promesa de no olvidar ni a las víctimas ni a sus verdugos:

... Assassins de raons, de vides,  
 que mai no tingueu repòs en cap dels vostres dies  
 i que en la mort us persegueixin les nostres memòries. ...<sup>107</sup>

Esa posibilidad de las cosas truncadas y sin realizar fundamenta, en gran parte, una importante dimensión que está en el arte de una u otra manera, que es la dimensión utópica. Hemos tratado también ya de esta dimensión en el capítulo anterior, pero tal vez convenga matizarla. La utopía se puede entender, indistintamente, como perteneciente a la historia, en cuanto el tratamiento de ésta por el arte y la cultura plantea la posibilidad contraria, tanto como a las dimensiones humanas, en cuanto se fundamenta en un deseo humano de algo mejor que lo factible. Digamos que, básicamente, la utopía es producida por la frustración o por la insatisfacción, por lo menos, que se genera cuando la realidad no se corresponde con lo que queremos o creemos merecer: todo el mundo tiene su utopía, y todo el mundo trata de conseguirla. La utopía es aquello que queremos conseguir, por inalcanzable que parezca; pero la utopía es, por definición, inalcanzable, y aquí es donde realmente radica su valor positivo humano, en que en su persecución el ser humano puede desarrollar otras positivities. En ocasiones pueden alcanzarse algunos elementos de las utopías, lo cual sitúa la meta más lejos aún, instando a proseguir en su consecución: la utopía es el viaje vital de los seres humanos.

... Tingues sempre al cor la idea d'Itaca.  
 Has d'arribar-hi, és el teu destí,  
 però no forcis gens la travessia.

<sup>106</sup> Adolfo Celdrán: "Sensaciones desde"; *Al borde del principio*.

<sup>107</sup> Lluís Llach: "Campanades a morts"; *Campanades a morts*.

És preferible que duri molts anys,  
que siguis vell quan fondegis l'illa,  
ric de tot el que hauràs guanyat fent el camí,  
sense esperar que et doni més riqueses.  
Itaca t'ha donat el bell viatge,  
sense ella no hauries sortit.  
I si la trobes pobra, no és que Itaca  
t'hagi enganyat. Savi, com bé t'has fet,  
sabràs el que volen dir les Itagues. ...<sup>108</sup>

Como ya insistimos, estas utopías no son como las utopías clásicas o religiosas: sueños que se esperan pasivamente (aunque también requiriesen un poco de acción); son, al contrario, exigencias para la acción para lograr su consecución. La utopía es el motor, el fundamento de la acción. El doctor Abellán ya había hecho unas definiciones de la utopía en este sentido. No obstante, Abellán insiste en una idea: utopía, que etimológicamente significa “ningún lugar”, era aquel sitio que, en eras pasadas, se concebía como un lugar fantástico, cuya posibilidad se localizaba en el mundo; pero cuando el mundo quedó explorado y conquistado en su mayoría, la meta utópica del ser humano dejó de situarse en un lugar concreto, pero desconocido, para situarse en el tiempo, en un futuro, con lo cual se convierte en histórica: ciertamente, la realización de utopías revolucionarias como el “paraíso en la tierra” o la “sociedad sin clases” responden a una situación en el tiempo y de manera global. Para esta redefinición de la utopía, José Luis Abellán propone el nombre de *ucronía*, que vendría a significar etimológicamente “ningún tiempo”: una tarea humana que ha de realizarse en un espacio de tiempo determinado<sup>109</sup>. La persecución de utopías, defiende Abellán, es lo que caracteriza la tarea histórica del ser humano en gran medida, por lo que la utopía es «el motor de la dinámica histórica, que nos incita hacia el futuro, y proyecta al hombre hacia una meta trascendente». Pero la utopía contiene ese elemento de irrealidad que la define como inalcanzable, tanto en el tiempo como en el espacio; es su otro elemento, el de idealidad, el que, a pesar de ello, impulsa a su realización histórica. Por ello, la utopía tiene dos dimensiones: es histórica, porque impulsa a su realización en este mundo, pero también es mítica, ya que inserta al ser humano en un «orden ideal eterno»; pone, a modo de ejemplo, cómo la creencia en la existencia de lugares míticos o fantásticos, como El Dorado, la Atlántida, la Fuente de la Juventud, estimuló el afán explorador: tales lugares nunca fueron encontrados, pero en su búsqueda, de manera colateral, se descubrieron otros lugares<sup>110</sup>.

Al contrario de lo usual, el doctor Abellán considera que el pensamiento utópico pertenece al pensamiento racionalista, y no a la explicación mágico-religiosa del mundo, por dos razones: proyecta al hombre hacia el futuro y, por tanto, es «elemento decisivo de la dinámica histórica». De esta forma, la utopía contribuye a la *realización temporal del hombre* y puede impulsarle a mejorar sus condiciones de vida concretas. Pero también, en cuanto concepto idealista, inserta al ser humano en la esfera de los entes ideales: «en un orden eterno,

<sup>108</sup> Lluís Llach: “Itaca” (Konstantinos Kavafis-Carles Riba-Ll. Llach); *Viatge a Itaca*.

<sup>109</sup> Abellán, pp. 15-16.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 17.

ahistórico, donde el tiempo no existe y tampoco, por tanto, las limitaciones y contradicciones que éste implica»:

La utopía es, pues, el deseo de salvación eterna, realizado dentro del tiempo, en el despliegue de las posibilidades históricas de cada época. En definitiva, es la consecuencia del deseo de realización del mito, que trata de plasmarlo dentro del pensamiento racionalista, adaptándose a la estructura mental del hombre moderno.<sup>111</sup>

Ahora bien, más adelante, Abellán sostiene que la utopía no se quede simplemente ahí, sino que tiene una función hasta social, cuando, constituyéndose en elemento de comparación de la sociedad actual con el ideal al que se aspira, puede llevar a la crítica social. En ese caso, la utopía se inspiraría en una cierta voluntad de reforma que se movería entre dos extremos: el de la utopía satírica y mordaz de un futuro indeseable, como ya hemos tratado –sólo que nosotros, considerando que la utopía encierra un ideal de mejoramiento en sí, no lo consideramos utopía, a no ser que sea por su negación implícita al tratarse de gritos de alarma o toques de atención–, y el de las utopías revolucionarias de los años 60. Moviéndose entre estos dos extremos, la utopía se convierte en un importante instrumento de acción histórica que, si se aprovecha bien, puede orientarla e, incluso, dirigirla. Por eso, José Luis Abellán ataca el empleo peyorativo de la palabra “utópico”, pues a su parecer «la utopía ha sido muy frecuentemente el verdadero motor de la historia, el que ha movido los hilos secretos de las acciones humanas »<sup>112</sup>.

La utopía, en este sentido, está muy presente en el arte, cuando en él, bien por vía negativa o bien por vía positiva, nos representa una realidad alternativa mejor, y es en ese aspecto en el que la dimensión utópica del arte le da su carácter, en opinión de Marcuse, más que social, revolucionario, pues representa la “carencia de libertad imperante” y las fuerzas que se revelan, «abriendo así un camino entre la mistificada (y petrificada) realidad social y descubriendo el horizonte de cambio (liberación)». El elemento de desesperación que es inherente a esa ansiedad (*angustia*, dirían los poetas sociales) que se produce en el contraste de lo que es y lo que debería ser, provoca la retirada hacia un mundo de ficción en el que las condiciones efectivas se ven modificadas y superadas en el ámbito de la imaginación:

Parece que el arte como tal arte exprese una verdad, una experiencia, una necesidad que, aunque no penetre en el dominio de la praxis radical, sea no obstante componente esencial de la revolución.<sup>113</sup>

Eso, en cierto sentido, se corresponde bastante a la utopía. La imaginación, la fantasía, que puede producir la utopía al representarse realidades mejores, es un constituyente habitual en el arte que suele despertarlo. Ya Antonio Gramsci llamó la atención sobre el poder crítico que la fantasía tiene: una fantasía que nace en la conciencia de las clases subalternas, manifestándose en el arte y en la religión, con deseos de justicia y hasta de venganza:

... siempre ha habido una gran parte de la humanidad sometida a una actividad «taylorizada» y férreamente disciplinada que intenta evadirse de

---

<sup>111</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>112</sup> *Ibíd.*, pp. 39-40.

<sup>113</sup> Marcuse (1978), p. 60

los límites de una organización que la esclaviza mediante la fantasía y el sueño. Por ejemplo, la religión, en cuanto que es una forma de evadirse del mundo, es la mayor aventura, la mayor utopía creada colectivamente por la humanidad.<sup>114</sup>

La forma estética, según Marcuse, remodela los datos de la experiencia, que queda sublimada en este proceso, reordenándolos de acuerdo a las necesidades de esta forma, de manera que la representación de elementos negativos, como la muerte y la destrucción, invoquen la necesidad de sus contrarios: la esperanza. Esto encierra en sí, pues, el elemento crítico del arte, al negar así la realidad, o, mejor dicho, sus valores imperantes. De esta forma, sobre la sublimación de la realidad en la obra de arte, subyace, a la vez, la necesaria *desublimación* que tiene lugar en la percepción de los individuos, produciéndose «una desautorización de las normas, necesidades y valores dominantes»:

... La transformación estética se consigue a través de una remodelación del lenguaje, la percepción y la inteligencia de manera que revelen la esencia de la realidad en su apariencia: las potencialidades reprimidas del hombre y la naturaleza. La obra de arte por consiguiente re-presenta la realidad que denuncia.<sup>115</sup>

Podría incluso resultar que, en base a la autonomía del arte frente a “lo dado”, la disociación que se crea no da lugar a una falsa conciencia o ilusión, sino, por el contrario, una contraconciencia, que sería la negación del pensamiento real-conformista. Aplicando estas concepciones del arte como agente crítico en la sociedad a la dimensión utópica de la que parece hablar Marcuse, resultaría que la utopía sería verdaderamente lo real, en cuanto no estaría mediatizada por nada:

... La verdad del arte descansa en su poder para quebrar el monopolio de la realidad establecida (p. e., de quienes la establecieron) para *definir* lo que es *real*. En esa ruptura, que consiste en el logro de la forma estética, el mundo ficticio del arte aparece como la verdadera realidad.<sup>116</sup>

En el contraste entre el mundo imaginario del arte y la sociedad real, resulta que es mucho más racional el mundo inventado que el dado; de ahí que, como dijo Abellán, la utopía no sea tanto un producto del pensamiento mágico-religioso como de la pura racionalidad:

... La razón se convierte en razón histórica. Contradice el orden establecido de los hombres y las cosas, en nombre de las fuerzas sociales existentes que revelan el carácter irracional de este orden; porque «racional» es una forma de pensamiento y acción que se encaja para reducir la ignorancia, la destrucción, la brutalidad y la opresión.<sup>117</sup>

De esta manera trabaja la utopía, en cuanto agente crítico en el arte, pero también tiene aplicaciones prácticas en campos como la historiografía. Concluye Abellán que la ucronía, la utopía en su forma temporal en lugar de espacial, puede constituir un *sutil e interesante* instrumento para la investigación histórica, en cuanto ayudará a la comprensión de una época

---

<sup>114</sup> Gramsci, p.184.

<sup>115</sup> Marcuse, *op. cit.*, pp. 65-68.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p. 69 [subrayado en el original].

<sup>117</sup> Marcuse (1987), pp. 169-170.

determinada por sus ideales, posibilidades e imposibilidades. Sostiene este autor que una época se define no únicamente por lo que fue, sino además por lo que no fue. Este *no haber sido* de una época se entiende en tres modos de la posibilidad lógica: *lo que quiso ser y no fue* (sus ideales), *lo que pudo ser y no quiso* (sus posibilidades) y *lo que ni pudo ser ni fue* (sus imposibilidades). Sobre todo, en cuanto a su dimensión ideal, lo que debía haber sido y no consiguió ser, la ucronía se podrá utilizar como modo de consideración histórico-filosófica de un pasado supuesto, no exactamente inventado, sino, más bien, *desviado de su curso*: la ucronía es la consideración de lo que hubiera pasado de haberse producido determinados acontecimientos. Termina Abellán con una sentencia al respecto: «Sin duda alguna no se puede comprender la Historia si no tenemos en cuenta las secretas aspiraciones que en sus movimientos dirigen a la Humanidad»<sup>118</sup>.

No obstante, plantearse el pasado como si se hubieran dado otra serie de posibilidades en vez de las que se dieron efectivamente, independientemente de si fueran mejores o peores de las que hubo, o de las posibilidades frustradas, no recibiría tanto el nombre de utopía como de distopía. Ésta, siguiendo la terminología de Abellán, sería una variación de la ucronía en la que, en lugar de proyectar el ideal hacia el futuro, se proyecta hacia el pasado. En este caso no se trata exactamente de un ideal a realizar, sino que impulsaría el retomar un ideal frustrado o abandonado. Sin embargo, otra de sus diferencias es que no necesariamente tiene por qué ser positiva: por ejemplo, la distopía más célebre es aquella en la que se plantea qué hubiera ocurrido si el Tercer Reich hubiera ganado la guerra. Pero centrándonos en las positivas, en España la distopía por excelencia es cómo sería la sociedad si la República hubiera vencido y hubiera podido establecer su particular utopía: una democracia en la que todos los ciudadanos fueran iguales, regida por la justicia y el conocimiento. Ya vimos cómo muchas de estas canciones empleaban esta concepción como un recurso en el que se presenta un pasado idealizado que fue truncado y que, sería preciso, pudieran retomarse sus posibilidades truncadas:

Ah! Com hauria estat bell d'haver crescut  
sense aquest pes enorme a les espatlles,  
sense aquesta gran nosa dins la boca,  
en una casa blanca, vora el mar,  
amb les finestres sempre obertes.

Com hauria estat bell d'haver pogut  
eixarcolar la terra, escriure versos,  
conèixer gent, enamorar les noies,  
amb els muscles lleugers  
i les dents esmolades.

Ara no trobaríem  
indecent o covard seure pels marges  
a esperar la florides les roses,  
ni tindríem els ulls tan enrogits,  
ni els llavis secs, ni aquesta veu tan ronca.

Ara no ens creixerien líquens  
al moll dels ossos,

---

<sup>118</sup> Abellán, *op. cit.*, pp. 40-41.

si haguéssim pogut viure sense aquesta  
gran nosa a la boca,  
sense aquest pes enorme a les espatlles,  
en una casa blanca, vora el mar,  
amb les finestres sempre obertes.<sup>119</sup>

Es sobre todo en la distopía en donde se encuentra el gran poder de la memoria, de la historia soterrada: a veces nos descubre un tiempo mejor, en donde las cosas se quedaron a medio hacer, de donde rescatar grandes ideales y al que se puede volver con la imaginación, para formarnos como mejores personas: el factor distrópico aplicado a la historia puede trabajar de la misma manera que aplicado a la propia trayectoria vital, cuando nos preguntamos qué hubiera pasado de haber tomado una determinada decisión o si las circunstancias hubieran sido otras, y siempre con un anhelo por volver al pasado, a un tiempo que se nos presenta más feliz. Al contrario que la utopía, la distopía positiva es una proyección hacia el pasado para descubrir algo sobre nosotros mismos, a nivel individual o colectivo:

Y así, de pronto, nos hemos dado cuenta  
de cómo el tiempo se nos curva en las manos  
se da la vuelta como un guante  
y tras del trueno, se desgaja el rayo.  
Como después del uno, viene el cero.  
Tras la centena justa, los noventa y tantos  
y después los ochenta de nuestra madurez,  
más allá los setenta de nuestra esperanza.  
Y luego los sesenta, sin horizonte y meta  
mientras sentimos como el tiempo pasa  
y nos hacemos jóvenes  
y nos hierve la sangre.  
Y como el rayo, nos llegan los cincuenta  
con nuestra adolescencia silenciosa  
comiéndonos terreno hacia la infancia  
destruyendo culpables sensaciones frustradas.  
Y nos hacemos niños  
que viven los cuarenta de miseria  
que superviven palabras y rencores  
saetas dirigidas hacia el vientre materno.  
Y nos llegan los treinta, nosotros sólo niños,  
fetos tal vez, tal vez únicamente semen.  
Nacimiento invertido a otro mundo distinto  
Negación de este mundo: a un mundo verdadero  
Donde el tiempo transcurre  
y los hombres son libres  
donde el sexo es alegre y el pronombre es nosotros  
donde la vida crece y sus frutos son claros  
Un mundo que nos llama y espera desde siempre.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Coses: “Com hauria estat bell” (M. Martí i Pol-Coses); *Via fora!*

<sup>120</sup> Adolfo Celdrán, “A contratiempo”; *Al borde del principio*.

Contrario a lo que pueda parecer, en cuanto a su adopción por formas de descripción realistas, por estas razones, la dimensión utópica es una constante en el arte comprometido; como sostiene Johannes Lechner, hay algo en común entre los inconformistas y los emigrados: vivir esencialmente fuera del presente, al que se concibe nada más que como un puente entre dos momentos soñados y cuya esencia es la ausencia de plenitud o la imposibilidad de llegar a ella<sup>121</sup>. Lo cierto es que, obedeciendo a esto, la canción de autor manejó bastante bien la dimensión utópica en sus producciones, pero entendida como la estamos entendiendo, como un elemento dinamizador y no como uno paralizante. González Lucini, uno de los defensores de esta forma de entender la canción de autor, lo advertía claramente: que no se trataba realmente de soñar con paraísos ausentes e irrealizables, sino que era necesaria la lucha en el presente, asumiendo todo el sufrimiento que pueda producirse<sup>122</sup>. De hecho, hay muchas canciones que advierten sobre el uso estático del pensamiento utópico; por ejemplo, Lluís Llach, quien, por otro lado, ha compuesto algunas de las canciones con contenido utópico más hermosas:

... Que poca esperança tinc,  
i potser caldrà deixar-la,  
que no sigui que esperar  
ens allunyi més dels actes. ...<sup>123</sup>

Para Torrego Egido, es una de las características más relevantes de la canción de autor el presentar la realidad de un modo deficiente, con lo cual se da lugar a formular otras realidades alternativas que sean más ricas, más humanizadas. En este aspecto, la canción de autor, sostiene, se asemeja a la Teoría Crítica y a la Pedagogía Crítica; efectivamente, como hemos visto arriba reflejado en la concepción racional de la utopía que esgrime José Luis Abellán y que también parece defender Herbert Marcuse, este uso de la utopía no nace tanto de los sueños imposibles como de una crítica racional hacia la realidad<sup>124</sup>. La postura utópica, entonces, nace de la negación a aceptar lo dado como inamovible e incuestionable: de esta manera, dice Torrego, la canción de autor se configuraba en crítica hacia el conformismo que las estructuras de la mentalidad consumista y tecnócrata impusieron sobre la realidad<sup>125</sup>.

Siguiendo a Horkheimer y a Paulo Freire, Torrego Egido afirma que la utopía tiene dos aspectos esenciales que él descubre en la canción de autor, como negación de la realidad presente: la crítica de lo existente y la propuesta de lo que debería existir; es decir, que la utopía no se agotaría en ella misma, sino que propone una alternativa. “Paraíso ahora”, de Pablo Guerrero, es un buen ejemplo:

Tu cabeza está llena de bicicletas blancas;  
tu corazón, un tren desbocado y oscuro.  
Por tus venas galopan caballos alarmados.  
Amas el sol y el riesgo, el fuego y el futuro.  
Islas hay en el tiempo donde vivir querías,  
y pueblos donde son las tareas comunes.

<sup>121</sup> Lechner, p. 586.

<sup>122</sup> González Lcuini (1989) III, p. 76.

<sup>123</sup> “El jorn dels miserables”; *I si canto trist...*

<sup>124</sup> Torrego Egido, p. 119.

<sup>125</sup> *Ibíd.*, p. 139.

En la escuela se aprende a manejar cometas  
y a vivir que es lo mismo lo mío que lo tuyo.  
Y sales a la calle y la ciudad te niega,  
y dos y dos son cuatro y mañana hace frío.  
Y hay una chimenea debajo de tu cama  
y alguien dictando normas dentro de tu bolsillo.  
Y en la pared escribes tu granada de sueños,  
tu estallido de nuevos horizontes aurora.  
Y tu imaginación, contra la gris costumbre,  
pide la vida es nuestra: paraíso ahora.<sup>126</sup>

Hay canciones, además, en las que no sólo se denuncia esa realidad, sino que además el autor se autoexcluye de ese orden que niega; ésta es una faceta que Luis Torrego descubre en canciones como “Diguem no” de Raimon, “Este tiempo ha de acabar” de Elisa Serna, “Porque no estamos conformes” de Rosa León, “Puede ser que no sea de este tiempo” de Teresa Cano, “Canción no” de Tomás Bosque, “Aquí nunca pasa nada” de La Bullonera, o “Ez gaude konforme” de Lourdes Iriondo:

Gazte gera gazte,  
ta ez gaude konforme  
mundu garbiago bat  
bizi nahi genduke,  
gezurraren kontra  
injustizirik ez,  
gazte gera gazte  
ez gaude konforme  
Nere abesti hau ez da politika,  
justizia nahi det, egiak agertu  
gizonak daduzkan eskubide hoiek  
kunplitu ditezen bihotzez abestu  
ez noa inoren kontra egia maite dut  
Gazte gera gazte...  
Gazte geralako maitasun batean  
sinistu nahi degu, bainan baita ere,  
gehiegi dakigu munduan dagozen  
gezur ta gorroto, injustizi asko  
gauza hoi en kontra abestu nahi degu  
Gazte gera gazte...  
Bainan aho batez gure herriaren  
problema esaten uzten ez badigute  
guk nahiago degu betiko ixildu  
gero egun batez beldurrarengaitik  
traidore ginala esan ez dezaten.<sup>127</sup>

No obstante, insiste Luis Torrego en que la canción de autor siempre se ha preocupado más en la proyección futura que representa la utopía frente a «dar cuenta del pasado» o el «lamento del presente». En este aspecto también hay canciones que se fundamentan en lo imposible, aunque en realidad, en

<sup>126</sup> *A tapar la calle.*

<sup>127</sup> *Ez gaude konforme* (Impacto, 1977).



opinión de este autor, son imágenes y figuras para realizar una defensa de la capacidad de esperanza y de soñar; en su opinión, aunque pueda parecer que se trata de una decisión de *atrincherarse* en lo imposible, en realidad se funda en un desarrollo pleno del ser humano y de la sociedad en la que vive. Hay títulos que contienen esa desmesura simbólica de lo imposible, como “Qualsevol nit pot sortir el sol” de Jaume Sisa o “Puerto de mar para Vallecas” de Luis Pastor<sup>128</sup>.

Y, finalmente, en estos conjuntos de canciones con una importante dimensión utópica, están aquellas, probablemente las más numerosas, que no sólo anuncian la ruptura con el presente, sino que además anuncian un tiempo nuevo. El cantar de cuna, la nana, fue un estilo que explotó la canción de autor para expresar diversas realidades: desde el consuelo al hijo del condenado a muerte en “Quiet cor meu” de Coses (letra de Johannes Robert Weshler), a la nana de despedida a su hija del padre emigrante en “Cantar de berce pro víspera de emigrar” de Benedicto; aunque una de las formas favoritas de nana era aquella en la que se encarnaban las esperanzas del futuro en el propio hijo al que se canta. La *alboreá* de Manuel Gerena, “Cantará mi niño”, es un claro ejemplo:

Duerme, compañera,  
duerme mientras queo  
labrándole al hijo  
libertad si pueo.  
¡Ya llegó la medianoche!  
¡ya está aquí la medianoche!  
Yo pienso despierto...  
¡ay! así, a golpes de sangre  
¡ay! se graban a mis versos.  
No está lejos el día,  
pronto lo veremos,  
ya viene llegando.  
Cantará mi niño  
lo que estoy labrando.  
¡Cantaremos a la libertad!  
¡Cantaremos a la libertad  
p’a que salgan de este pueblo  
muchos niños a cantar!  
¡P’a que salgan de este pueblo  
muchos niños a cantar!<sup>129</sup>

Concluye Luis Torrego que, en definitiva, la utopía se mueve entre la realidad y el deseo, en la lucha que ambos tienen, y se fundamenta en la creencia de algo mejor, en la posibilidad de una alternativa al sistema<sup>130</sup>.

En la configuración del pensamiento utópico, pero también en la resistencia personal, juega un papel bastante importante otra capacidad humana, que es la esperanza. No podríamos decir cuál de los dos elementos, resistencia y esperanza, es el fundamento del otro: seguramente es una pregunta que podrían responder los psicólogos o los antropólogos y que

---

<sup>128</sup> Torrego Egido, p. 221.

<sup>129</sup> Manuel Gerena: “Cantará mi niño (Alboreá)” (tradicional-M. Gerena); *Cantando a la libertad*.

<sup>130</sup> Torrego Egido, pp. 217-226.

escapa un poco a nuestros propósitos, por ahora. Consideramos que lo más probable es que sea la capacidad de resistencia la que posibilita la esperanza, ya que es la capacidad de soportar ciertas fuerzas negativas, y en esa capacidad residiría también la esperanza. No obstante, González Lucini es de la opinión contraria, aunque no explicita el término *resistencia*:

El valor y el sentido de la vida se reafirma así en la esperanza. Frente al dolor y a la frustración que produce el contacto con la realidad, una realidad lejana y opuesta en gran medida al proyecto de liberación que acuna en el corazón del hombre, surge el inconformismo activo de un pueblo que no se resigna a morir en la desesperanza y que reivindica ese estallido potente de la vida. Desde esta perspectiva, la vida y la existencia cotidiana del hombre que espera recobra su sentido, aun en medio, muchas veces, del «sin sentido» que le envuelve. (...) <sup>131</sup>

Tal vez podríamos concluir que la esperanza es producto de la capacidad de resistencia, y que aporta un elemento dinamizador a ésta, ya que la resistencia puede entenderse como una capacidad pasiva. González Lucini le da una gran importancia a esta dimensión en la presencia en la canción como secreto de su popularización, pero también en cuanto a su valor antropológico.

La esperanza, como elemento activo, es, uniéndose a la imaginación, la que posibilita la dimensión utópica en el arte. También Marcuse la otorga una gran importancia en este aspecto, cuando la esperanza puede significar el anticipo y descubrimiento de la realidad, corrigiendo «su propia realidad: la esperanza que representa no debe quedar en un mero ideal», pero, advierte también, que es una esperanza activa que ha de ser desarrollada en la lucha política por esas posibilidades mejores <sup>132</sup>. En ese sentido, la esperanza es la dimensión humana que fundamenta el pensamiento utópico, en cuanto se formula y se concreta en una imagen de un estado de cosas mejor que se proyecta hacia el futuro. Esperanza y futuro, dice Antonio Gala, son dos concepciones que se retroalimentan la una a la otra:

... Se ha pretendido, a veces, que la esperanza es la minadora del presente, el aplazamiento que –por mirar al futuro– deja escapar la flor de hoy. En ese sentido de frágil remisión *sine die*, de vergonzante delegación, no uso yo la palabra. Más aún: la detesto. Sin embargo, creo que apenas el presente existe sin su proyección hacia el futuro –un futuro más grande, más abierto, más noble, más alegre– en que cada instante comienza a convertirse. <sup>133</sup>

Es ése el sentido de esperanza que González Lucini defiende como característica fundamental y esencial en el mensaje de la canción de autor: la esperanza fue lo que llevó a cantar contra la opresión, la injusticia y la violencia, pero como un factor dinámico que mueve a la acción <sup>134</sup>. Pero la presencia de la esperanza en las canciones y en la poesía social no se produce de una forma relativamente gratuita: desde sus comienzos, los opositores definen la sociedad que rige el franquismo como desesperanzada, algo que se manifestó en la angustia de la poesía social; en los años 60 y 70, la

<sup>131</sup> González Lucini (1989) I, p. 99.

<sup>132</sup> Marcuse (1978), p. 124.

<sup>133</sup> “Primera palabra”, prólogo a González Lucini (1989) I, pp. 9-10.

<sup>134</sup> Véase *Ibíd.*, pp. 17-18, 103 y 139.

desesperanza del franquismo se matiza, aunque se la sigue concibiendo como la predestinación que el régimen tiene reservada a los ciudadanos, que también se une a la percepción de apariencia de eternidad del régimen. Aunque no sea una exclusividad del franquismo, los ciudadanos que vivían bajo el régimen, en su cotidianidad, tenían la impresión de encontrarse en un laberinto del que no se podía salir y que nunca cambiaba, algo de lo que los interminables trámites burocráticos eran sólo la punta de un iceberg más profundo, que arraigaba en un casi proyecto de desmoralización y desmotivación de la ciudadanía. Tal vez, la desesperación y la frustración que el régimen fomentaba en su relación con la ciudadanía, fuera otro elemento de la desmovilización ciudadana; como dice Paulo Freire:

La desesperanza es también una forma de silenciar, de negar el mundo, de huir de él. La deshumanización, que resulta del “orden injusto”, no puede ser razón para la pérdida de la esperanza, sino, por el contrario, debe ser motivo de una mayor esperanza, la que conduce a la búsqueda incesante de la instauración de la humanidad negada en la injusticia.<sup>135</sup>

No es, por tanto, la esperanza el elemento paralizador, sino la desesperación, o desesperanza si la entendemos como su contrario y no tanto como la falta de ella; entonces es la esperanza el elemento dinamizador: ninguna acción puede surgir de la desesperanza, y las que salen de la desesperación pueden ser desacertadas, erróneas, contraproducentes y hasta fatales. Sin embargo, la esperanza, el anhelo por algo mejor, sí es algo que puede posibilitar la acción, porque hace tener fe en lo que se hace como inicio de un cambio positivo; además, frente a lo desacertado de la acción por desesperación, la esperanza concreta tanto los fines como los medios, dota de racionalidad a la acción, que puede efectivamente dirigirse hacia algo con consecuencias positivas.

Nosaltres sabíem  
d'un únic senyor  
i vèiem com  
esdevenia  
gos.  
Envilit pel ventre,  
per l'afalac al ventre,  
per la por,  
s'ajup sota el fuet  
amb foll oblit  
de la raó  
que té.  
Arnat, menjat  
de plagues,  
sense parar llepava  
l'aspra mà  
que l'ha fernet  
des de tant temps  
al fang.  
Li hauria estat  
senzill de fer

---

<sup>135</sup> Freire, p. 110.

del seu silenci mur  
 impenetrable, altíssim:  
 va triar  
 la gran vergonya mansa  
 dels lladrucs.  
 Mai no hem pogut,  
 però, desesperar  
 del vell vençut  
 i elevem en la nit  
 un cant a crits,  
 car les paraules vessen  
 de sentit.  
 L'aigua, la terra,  
 l'aire, el foc  
 són seus,  
 si s'arrisca d'un cop  
 a ser qui és.  
 Caldrà que digui  
 de seguida prou,  
 que vulgui ara  
 caminar de nou,  
 alçat, sense repòs,  
 per sempre més  
 home salvat en poble,  
 contra el vent.  
 Salvat en poble,  
 ja l'amo de tot,  
 no gos mesell,  
 sinó l'únic senyor.<sup>136</sup>

Quizás la codificación de la dimensión utópica pueda chocar de primeras con la dimensión realista y objetiva que formulamos en el capítulo anterior, y que ya tocamos. A nuestro parecer, no existiría tal contradicción estrictamente, ya que el realismo y la objetividad se refieren más a la representación de lo dado, de lo efectivo, mientras que un planteamiento utópico del tipo sobredimensionado, fundamentado en el sueño y en la fantasía, como presenta Torrego, puede entenderse como una exageración de la que, al tender a abarcarla completa, se pueden conseguir algunos de sus elementos. Realmente, consideramos que los planteamientos realistas y objetivos y los utópicos se conjugan en la canción, como en cualquier obra de arte, como recurso en esa comparación entre la realidad y el deseo. Ésa es una comparación en la que pueden quedar al aire las contradicciones y aporías de un sistema, cuando no sus mentiras y sus manipulaciones. En esto, la utopía no sería realmente una determinación, sino un producto de otra de las tácticas de la alimentación de la resistencia moral: el desvelamiento.

---

<sup>136</sup> Raimon: "Indesinenter" (Salvador Espriu-Raimon); *Per destruir aquell qui l'ha desert*.

## Desvelamiento y desmitificación

*No ens confonen les mentides  
que els que poden diran;  
no ens confonen les històries  
que sempre ens han contat.*

Raimon

*Quiérese mantener la ridícula comedia de un  
pueblo que finge engañarse respecto a su estado.*

Miguel de Unamuno

Yo no sé muchas cosas, es verdad.  
Digo tan sólo lo que he visto.  
Y he visto:  
que la cuna del hombre la mecen con cuentos,  
que los gritos de angustia del hombre los ahogan con  
cuentos,  
que el llanto del hombre lo taponan con cuentos,  
que los huesos del hombre los entierran con cuentos,  
y que el miedo del hombre...  
ha inventado todos los cuentos.  
Yo no sé muchas cosas, es verdad,  
pero me han dormido con todos los cuentos...  
y sé todos los cuentos.<sup>137</sup>

Esta otra función, la de desvelar la mentira, funciona de igual manera y está íntimamente relacionada a estas dimensiones de la memoria, de la providencia y de la utopía. Hay quien la formuló como un deber moral, como Ernst Toller:

¡El arte no es sólo forma y estilo; el arte es también carácter! Una imagen moral del arte exige que tengamos que arrancar todos los velos falsos de la vida social, política o privada.<sup>138</sup>

«La obra de arte es bella hasta el grado extremo que opone su propio orden al de la realidad»<sup>139</sup>, pero no sólo basta con esta base, sino que también el arte ha de desvelar todas las mentiras, o irracionalidades, si se prefiere, de un sistema o de una sociedad: «En vez de ser el criado del aparato establecido, embelleciendo sus negocios y su miseria, el arte llegaría a ser una técnica para destruir estos negocios y esta miseria»<sup>140</sup>. Y ahí es donde se da su relación más íntima con la anterior función: que con esto, también, deja de manifiesto una posibilidad mejor. La forma en que esto puede hacerse es, tomando un concepto expresado por Antonio Gómez, tratar de presentar la manifestación como un *negativo fotográfico* en el que se revelarían los contrastes entre lo que se dice que se da en la realidad y su adecuación a ésta. Si, por ejemplo, un régimen dice respetar y hasta preservar los derechos humanos, presentar aquellos datos que lo pueden desmentir (en el caso que cita Gómez, bastaba con los informes y boletines de la UNESCO e incluso la Declaración Universal de los Derechos Humanos: se llegó a detener personas

<sup>137</sup> Aguaviva: "Los cuentos" (León Felipe-Manolo Díaz); *Cada vez más cerca*.

<sup>138</sup> En Aznar Soler I, p. 509.

<sup>139</sup> Marcuse, *op. cit.*, p. 133.

<sup>140</sup> Marcuse (1987), p. 267.

por repartirlos)<sup>141</sup>. El artista que así quiera obrar ha de poner los problemas de manifiesto por algún medio: su sola expresión constituye ya una denuncia contra el estado de cosas establecido que se dice racional y ajustado a la realidad. Ésta es, en opinión de Barrington Moore, una de las principales labores de todo grupo opositor:

... socavar o derrumbar la justificación del estrato dominante. Estas críticas pueden presentarse como intentos de demostrar que el estrato dominante no realiza las tareas que pretende estar realizando y que por lo tanto viola el contrato social.<sup>142</sup>

En este proceso no sólo es necesario que se dé, sino que es inevitable, una cierta desmitificación de la sociedad a través del arte: este proceso de desmitificación es el que resulta clave para un arte que pretende ser crítico y denunciador, porque no sólo consiste en denunciar las faltas y los abusos, sino en declarar que el sistema está mintiendo respecto a lo que dice hacer de cara a la ciudadanía. El desvelamiento del mundo y la desmitificación tienen, en opinión de Freire, verdaderas aplicaciones antropológicas:

En este caso, nadie desvela el mundo al otro y aunque cuando un sujeto inicie el esfuerzo de desvelamiento de los otros, es preciso que éstos se transformen también en sujetos en el acto de desvelar.

El desvelamiento del mundo y de sí mismos, en la praxis auténtica, posibilita su adhesión a las masas populares.<sup>143</sup>

Hay en estas concepciones, sobre todo cuando se tratan de artistas que se mueven en el interior, y en contra, de regímenes dictatoriales, como una definición del artista casi como un confidente que cuenta la realidad, poniendo de manifiesto las contradicciones que un régimen tiene. Ésta es una de las misiones del arte comprometido: la de hacer patente, poner en tela de juicio y denunciar la mentira que se ha establecido como lo normal y lo verídico. Es su misión, como sostiene Herbert Marcuse, la de contradecir a la realidad establecida, contraponiendo otra realidad que es oculta e incómoda la mayor parte de las veces:

El mundo del arte es el de otro *Principio de Realidad*, el de la enajenación –y sólo como enajenación cumple el arte con una función *cognitiva*: informa de verdades no comunicables en ningún otro lenguaje; *contradice*, en definitiva.<sup>144</sup>

Pero esas obras de arte, a menudo, no son más que el testimonio de unas personas que habitan una determinada sociedad, y no hacen otra cosa que declarar sus impresiones, pero también sus experiencias personales. Como dice Brecht:

La obra de arte explica la realidad que plasma, comunica y traduce las experiencias que el artista ha tenido en su vida, enseña a ver con propiedad las cosas del mundo.<sup>145</sup>

Era necesario, entonces, desvelar la verdad latente tras ese entramado de mentiras y falsas seguridades; la manera más eficaz de hacerlo era poner

---

<sup>141</sup> A. Gómez (2012), pp. 18-19.

<sup>142</sup> *Apud* Scott, p. 118.

<sup>143</sup> Freire, p. 221.

<sup>144</sup> Marcuse (1978), p. 70.

<sup>145</sup> Brecht (1973), p. 199.

en tela de juicio esas mentiras, dejar al aire sus costuras y rotos, por donde poder ver la verdad latente. En opinión de José Luis Aranguren, la canción de autor lo consiguió:

Si la poesía y, en ella y con ella, la canción, fueron «un arma cargada de futuro», los sentimientos políticos suscitados por nuestros cantautores, lejos de oscurecer los *problemas* –despersonalización, emigración, guerra y violencia, destrucción de la naturaleza, pobreza, injusticia, marginación, lucha de clases, inmovilismo e hipocresía– los pusieron de manifiesto en un pujante movimiento de solidaridad (...). Se trataba con él, nada menos, que de hacer caer «la estaca» a la que estábamos todos atados.<sup>146</sup>

Con la perspectiva histórica aquello podría parecer más fácil de lo que realmente era, pero lo cierto es que la sobre-propaganda, la mayor parte de las veces, tiene efectos contraproducentes: la población puede llegar a verse sobrepasada por ella y comenzar a ponerla en tela de juicio, momento en el cual la mentira puede quedar evidenciada:

Controlando la escena política, los dominadores pueden crear una apariencia que trata de aproximarse, idealmente, a lo que ellos quieren que vean los subordinados. El engaño –o propaganda– que elaboran puede agregarle relleno a su complejión, pero también resultará todo aquello que pueda empañar su grandeza y su autoridad.<sup>147</sup>

La misión del artista es, entonces, introducirnos a través de las aporías que constituyen los rasgones en el tejido de la red de mentiras y, tras dejarlas al aire, mostrarnos sus contradicciones y presentarlas como mutables. En los años 30, Bertolt Brecht había descrito unos consejos para que los escritores de la resistencia en Alemania pudieran elaborar un mensaje de denuncia que consiguiera llegar y fuera efectivo: los Cinco Obstáculos para Escribir, o mejor dicho: «Cinco obstáculos a vencer para combatir la mentira y la ignorancia y escribir la verdad»<sup>148</sup>. Consejos como «tener valor para escribir la verdad», que es fundamental; con ello, además, viene a decir que

No debe doblegarse a los poderosos, no debe engañar a los débiles.

Desagradar a las clases acomodadas significa renunciar a la posesión de bienes, renunciar al trabajo y renunciar a toda honra.

En las épocas de represión extrema, se habla de cosas grandes y sublimes; hace falta valor para hablar de cosas pequeñas y vulgares como la comida y la vivienda de los obreros, «en medio de un gran vocerío que proclama que lo principal es el espíritu de sacrificio.»

El arte de decir la verdad debe servir a los débiles y atacar a los poderosos; conlleva el riesgo de quedarse marginado de la opulencia de la vida de la cultura oficial; y, además, no hay mejor comienzo para denunciar las mentiras de un régimen que reivindicar esas cosas “insignificantes”, que los grandes desprecian, contra los conceptos sagrados de ese régimen. No hace falta demostrar demasiado, como hemos venido haciendo, que la canción de autor, aunque fuera inconscientemente, se atuvo a esta norma: su mensaje, con toda honestidad, se dirige a los más desposeídos en un tono que intenta ser empático y solidario, mientras que, al mismo tiempo, ataca a aquellos que

---

<sup>146</sup> Prólogo a González Lucini (1989) IV, p. 7.

<sup>147</sup> Scott, pp. 76-77.

<sup>148</sup> Brecht, *op. cit.*, pp. 157-166.

ostentan el poder. Canciones como “La morralla” o “La miseria” de Carlos Cano lo atestiguan.

Le sigue la perspicacia de reconocerla, que, en relación al anterior obstáculo, consiste en lograr discernir qué es lo importante, o sea: siendo la actividad artística la capacidad de darle importancia a algo, hay que elegir a qué aspecto de la realidad le damos dicha importancia. Para ello, Brecht recomendaba el estudio de la dialéctica materialista y del marxismo. También, de la misma manera que hizo la poesía social anterior, la canción de autor busca esos aspectos de la realidad más sencillos y cotidianos, frente a las grandes palabras y conceptos de los discursos de Franco, sus ministros y obispos; tal vez sea una reivindicación ideológica, pero, a fin de cuentas, a un obrero le pilla más cerca el levantarse a las 6 de la mañana y a una madre llevar a sus hijos al colegio, que la «unidad de destino» y todas esas concepciones tremendas acerca de lo infinito. Como buena alumna de la anterior poesía social, la canción de autor tiende a recrearse en la descripción de las cosas cotidianas, como, por ejemplo, las herramientas, la comida o los muebles: “La vieja” de Labordeta, “Amapolas y espigas” de Pablo Guerrero, “La mort de l’avi” o “Marta” de Joan Manuel Serrat son algunos ejemplos. En cierta manera, así lo explicaba Carlos Cano:

Hay cosas tan diminutas, tan insospechadas, tan insignificantes exteriormente, pero tan importantes para la vida, que cuando se hacen comunes a más de una persona toman la forma de *Mariposas musicales*, la que da energía a los débiles, vive en el sexo de los enamorados, en el reloj sin tiempo de la alegría, en la sociedad de los mendigos, en la desolación de los que buscan un parque solitario entre las frías callejuelas de cualquier ciudad, en las manos del que amorosamente peina los cabellos de un niño, en los que lloran en los cines y santifican la tierra a fuerza de caídas, en los que pintan versos y escriben cuadros, en los que por primera vez pisan los hospitales, y en la mirada-aguja del Testigo que pronto cumplirá noventa años para su gran familia: aquellos que, sin haber podido franquear la “barrera”, hoy pueblan los asilos, las cárceles, los manicomios; destrozada su humanidad por la incultura y la calumnia, por el término medio y agobiante que tiende el orden burgués. Son cosas pequeñas: algo así como algodones mojados en agüita de limón. Pero tan importantes, tan necesarias para que la ilusión no signifique un mero hecho de palabras, sino una pura coincidencia.<sup>149</sup>

Una vez aprendidas estas técnicas, hay que aprender el arte de hacer de la verdad un arma manejable; para Brecht, esto se lleva a cabo de una manera muy clara: presentando las catástrofes «no naturales», tales como la guerra o el fascismo, como resultado de la humanidad, y no de la naturaleza o, en último término, de la providencia; de manera que no sólo serán presentadas como evitables, sino también que se denunciará que son grandes catástrofes preparadas contra el proletariado:

Quien quiera escribir con éxito la verdad sobre estados de cosas graves, deberá escribir de tal manera que se hagan reconocibles las causas evitables de aquéllos. Cuando se conocen las causas evitables, puede combatirse una situación grave.

---

<sup>149</sup> González Lucini (2004), pp. 55-56.



El franquismo, siendo la adaptación española de las ideas del fascismo, tuvo, para legitimar sus ideas y acciones, que definir el estado de cosas que había creado como naturales, recurriendo a la visión conservadora de la sociedad y de la historia. Claro está, el resultado de esta imposición es la de conseguir el inmovilismo social y político, y ése es un serio obstáculo para vencer. Pero, como sostienen Brecht y Marcuse más arriba, partiendo de concepciones materialistas, aquel que desee *escribir la verdad* ha de presentar la realidad social como cambiante, resultado de acciones humanas y no fruto de la naturaleza o de la providencia. En el caso de los cantautores, algunas canciones apuntaban hacia esto: “Este tiempo ha de acabar” y “Cerca de mañana” (poema de Carlos Álvarez) de Elisa Serna, o “Lilurarik kontra” (contra el embelesamiento) de Mikel Laboa, precisamente, sobre el poema de Bertolt Brecht; canciones que, aunque caigan en el desconsuelo y en la desesperación ante las oscilaciones represivas que el régimen daba, como la canción “Quan creus que ja s’acaba” de Raimon (*Cuando crees que ya se acaba/ vuelve a comenzar*), o con la ironía de Moncho Alpuente al escribir...

Las cosas van cambiando,  
dicen que van cambiando,  
mas hay otros que dicen  
que se van disfrazando.  
Han cambiado los tiempos  
en su cronología:  
con distintos disfraces,  
la misma mercancía.  
Si alguno le hace gracia,  
papel de celofán,  
puede seguir dejando  
las cosas como están.  
Los lobos se han vestido  
con pieles de cordero,  
pero siguen mordiendo  
y se les ve el plumero.  
Hay demasiados ciegos  
que no lo quieren ver,  
demasiados miopes  
porque lo quieren ser,  
demasiados que dicen  
nada se puede hacer,  
esconden la cabeza  
y piensan con los pies;  
demasiadas conciencias  
ante un televisor,  
demasiados que duermen  
sin un despertador.  
No creas que con el tiempo  
las cosas cambiarán,  
aquí no cambia nada  
si no lo haces cambiar.

No dejes que te engañen  
con su nuevo disfraz,  
que ya hace mucho tiempo  
que dura el carnaval.<sup>150</sup>

... encierran en sí, no obstante, el mensaje de que las cosas pueden cambiar para mejor; pero es un cambio que depende de cada uno, individual y colectivamente. Así pues, de acuerdo con Marcuse, la canción de autor sería un arte más que comprometido, revolucionario:

Además, una obra de arte puede considerarse revolucionaria cuando, en virtud de la transformación estética, representa a través del destino ejemplar de los individuos la carencia de libertad imperante y las fuerzas que se revelan, abriendo así un camino entre la mistificada (y petrificada) realidad social y descubriendo el horizonte de cambio (liberación).<sup>151</sup>

El cuarto obstáculo para escribir la verdad es el *criterio para escoger a aquellos en cuyas manos la verdad se haga eficaz*: «hay que escribirla indispensablemente a alguien que con ella pueda empezar algo», dice Brecht; pero no sería, exactamente, en su opinión, un grupo de personas informadas y con medios, intelectuales, sino a quien más sufre la opresión y la mentira:

Debemos decir la verdad sobre situaciones graves a aquellos para quien la situación es más grave, y debemos enterarnos por ellos.

La verdad no sólo combate la falsedad, sino también a quien la difunde.

Con lo cual, el confidente tiene el doble papel de ser receptor y a la vez emisor de la verdad: una verdad que, en principio, aún no ha conseguido vislumbrar con exactitud, o de la que no es especialmente consciente; pero una vez recogida y reelaborada por quien es capaz de hacerlo, éste se la devuelve al primero de forma más clara, denunciando la causa de la situación y señalando al propagador de la mentira. Algo que es muy similar al proceso de elaboración de una cultura de la resistencia en una cultura para la resistencia que describimos en la introducción, por la que el emisor es a la vez receptor, después de pasar por los catalizadores, que son los artistas. En este sentido, cantautores como Raimon, Labordeta, Carlos Cano, José Menese o Manuel Gerena, manejaban información de primera mano que les había sido confiada por la gente con quien hablaban, o bien la conocían por experiencia personal, para hacer canciones cuyos destinatarios serían aquellos capaces de hacer tambalear las bases del régimen y de quienes las ideas de esas canciones habían partido: los estudiantes, los obreros y los campesinos (si esto puede sonar un poco anticuado, piénsese que estamos hablando de una época en la que, por ejemplo, a la guerra civil se la seguía denominando “cruzada” y se decían cosas como “enemigo sempiterno”). A su vez, otros que provenían de posiciones sociales más acomodadas, tenían el recurso que ya habían utilizado poetas y novelistas: el de presentar críticamente su propio mundo al resto del público. Ése fue el caso de Luis Eduardo Aute:

Yo vengo de una clase burguesa, entonces no conozco la problemática político-laboral de la clase obrera y lo que no puedo es hacer una canción arengando a las masas a levantarse. Lo más que puedo es meterme en lo

---

<sup>150</sup> Desde Santurce a Bilbao Blues Band: “Las cosas van cambiando” (R. Alpuente-J. Martínez); *Vidas ejemplares*.

<sup>151</sup> Marcuse (1978), p. 57.

que yo conozco, que son las contradicciones de mi propia clase. Cuando hago canción política lo que hago es exponer esas contradicciones y denunciarlas dentro de lo que cabe denunciar en una canción.<sup>152</sup>

Un quinto obstáculo sería la *astucia para difundir la verdad ampliamente*: en un medio como era la Alemania hitleriana, ciertas maneras de decir las cosas conllevaban un riesgo a menudo letal, por lo que el escritor de la resistencia tenía que afinar bien sus técnicas y sus recursos para poder decir algo que los destinatarios entendieran a la primera, pero que pasara inadvertido para los opresores. Aunque Brecht advierte de una cosa: que, si bien un alto nivel literario puede proteger el mensaje en una obra, también puede pasar que levante demasiadas sospechas. No era, sin embargo, la España tardofranquista parecida al punto álgido del III Reich, pero se seguía requiriendo una buena habilidad para decir las cosas que se querían decir y que, además, éstas llegasen a sus destinatarios. Algunas técnicas de burlar la censura y sus consecuencias las hemos referenciado ya: desde el atiborramiento de letras *censurables* de Aute, pasando por las homfonías de Pi de la Serra<sup>153</sup>, que también emplearían otros, como Bibiano para su “Can de palleiro”:

A complicitade cantores-público era tal que non se precisaba de ningunha consigna pois xa o respectable se encargaba de facer a modificación pertinente: «dentadura» por «ditadura». O resultado era espectacular.<sup>154</sup>

O nombrar en un recital de Manuel Gerena a las canciones, no por su título, sino por el palo del flamenco al que pertenecen (Seguiriyas, Soleares, Martinetes, etc.), de manera que podía cantar cualquier canción que estuviera compuesta en ese palo. La imaginación tuvo que forzarse al máximo, en muchas ocasiones (y más en unos casos, donde además parecía operar cierto ensañamiento personal, que en otros), pero el mensaje no lo era todo. A menudo, el mensaje era algo implícito, pero no demasiado: lo justo para pasar la censura y que el público lo reconociera; eso debió de pasar con “L'estaca”, tema que, en la literalidad de su letra, en principio no parecía decir más de lo que decía, pero cantada y coreada por el público, éste la llenaba de sentido:

Al final los censores caían siempre en la trampa. Para ellos, sólo las palabras tenían importancia, y no el sentido. Pero nosotros... éramos unos maestros. Inventamos con el público una manera de decir las cosas, un pequeño código de comunicación que hoy todavía utilizo constantemente. Renunciábamos a ciertas palabras... Por ejemplo: “libertad”, “país”, no se podían utilizar. Ahora bien, decía “barco”, y la tercera vez que pronunciaba la palabra todos habían entendido de qué iba... Cuando me preguntan por la censura, siempre digo “sí, había censura, pero, al final, decías las cosas que querías decir y la gente entendía lo que quería, lo que todos querían, entender...”<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> En Claudín (1981), p. 188.

<sup>153</sup> No se le escapaba al sagaz policía que “Fills de Buda” o “Verda” sonaban sorprendentemente parecidos a otras cosas no permitidas; pero lo único que podía hacer era acercarse a Pi de la Serra y muy seriamente advertir: «¿Qué se cree usted, que no le hemos entendido lo que ha dicho?».

<sup>154</sup> Benedicto García, p. 55.

<sup>155</sup> En Pep Blay, p. 21.

Junto a esa polisemia de las palabras, también ayudaba a pasar la censura otras figuras retóricas, como era el referirse a situaciones, en principio, no políticas, que cobraban nuevos sentidos si el público realizaba una traspolación a la situación política; tal era la técnica que empleaba el cantautor vasco Antton Valverde:

Había siempre que recurrir a canciones que te ponían en situaciones que eran siempre comparables a la del momento. Luego los símiles que se usaban, el pájaro y la libertad, etc.<sup>156</sup>

La única salvedad con el obstáculo de Brecht, probablemente más consecuencia de cada período histórico que de otra cosa, es la advertencia sobre la sospecha que el alto nivel literario podía levantar: si bien es probable que un censor llegara a prohibir una canción porque no la entendía y temiera que se les escapase algo grave (es plausible), por regla general no solían existir recelos ante obras algo complicadas, aunque, eso sí, se desaconsejaba bastante, pero por otras razones: pues si un exceso de oscuridad en la expresión del mensaje podía conseguir hacer pasar la censura, si luego el público no sólo no la entendía, sino que además la rechazaba por ello, no tenía sentido hacer canciones. De ahí nuestra advertencia de que, a la hora de tratar el tema de la censura franquista en el arte, no se la alabe en exceso y se la atribuyan fenómenos y logros exclusivos de los creadores y de la imaginación del público:

Por otra parte, a la sombra de la censura y de la autocensura, se ha creado incluso un estilo de decir las cosas que ha hecho pensar a más de uno en la posibilidad del hallazgo de un estilo original cuando la realidad es que hemos tenido que movernos todos en el lamentable mundo de la elipsis. De ahí viene que quizás nos reprochan, cuando decimos la verdad sencillamente, como es la verdad misma de sencilla, que somos panfletarios. ¡Como si la verdad fuera un panfleto...!<sup>157</sup>

En definitiva, que lo que había propuesto Brecht a los escritores alemanes que hacían su labor bajo el régimen de Hitler y deseaban denunciar aquella realidad, no es muy diferente de lo que la mayoría de los cantautores llevó a cabo desde los años 60 hasta el tardofranquismo: un esfuerzo que arrancaba desde Cataluña y que pronto tendría seguidores. De hecho, el cómo Manuel Vázquez Montalbán describe estos primeros esfuerzos de los cantautores catalanes es muy similar a los obstáculos que Bertolt Brecht describe y a la tarea que Marcuse impone al verdadero arte:

La *Nova Cançó* catalana (...) abrió la vía de una canción popular crítica que influyó en otros lugares de España. Estas canciones pueblan el bajofranquismo de contenidos que apuestan por otra visión de la realidad y, en definitiva, por otra realidad. Abordando las críticas de las estructuras y de las relaciones sociales y psicológicas existentes, estas canciones forcejeaban con los códigos de la verdad establecida y contribuían al doble juego de reflejar la España oculta por la información y la cultura oficial y divulgar nuevas visiones de los hechos, las personas y las cosas que reeducaban la conciencia democrática y crítica de la ciudadanía.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> En Claudín (1981), p. 139.

<sup>157</sup> Elisa Serna en González Lucini (1998), p. 94

<sup>158</sup> M. Vázquez Montalbán: "La ambición documental de Fernando González Lucini", *op. cit.*, pp. 7-8.

Es, por tanto, trabajo de este tipo de artistas sacar a la superficie esa cara oculta de la realidad. Salvando las distancias ideológicas entre un régimen y otro, y abundando en lo que de común podían tener el franquismo y el régimen comunista en Checoslovaquia, el dramaturgo y posterior presidente de la república (último presidente de Checoslovaquia y primero de la República Checa), Václav Havel, explicaba así la importancia política de poner en entredicho la red de mentiras de un régimen:

En consecuencia, esta interpretación oficial se funde con la realidad. Empieza a predominar una mentira general y totalizadora; la gente empieza a adaptarse a ella, y todos, en algún momento de sus vidas, pactan con la mentira o coexisten con ella. Bajo estas condiciones, afirmar la verdad, comportarse auténticamente rompiendo el tejido de mentiras –pase lo que pase, incluso enfrentarse al mundo entero– es un acto de extraordinaria importancia política.<sup>159</sup>

No fueron los únicos, pero tal vez sí los más eficaces en cuanto a alcance, los cantautores en esta labor de desvelamiento de las mentiras y de desmitificación de la sociedad en el franquismo. Antes que ellos, los escritores habían comprendido que la forma más eficaz de crear una conciencia antifranquista no era tanto la de soliviantar el pensamiento, que sólo podía dirigirse a los convencidos de entre la población, como desvelar esas mentiras, con lo cual se podría ganar a los inconscientes, a los ingenuos y a los pasivos: ya en 1962, Luis Martín Santos había comenzado lo que se conoce como literatura de la desmitificación, que tenía un doble objetivo: «destruir los mitos prevalentes en la sociedad española, y con ello, en cierto modo subvertir la expresión lingüística ortodoxa»:

... el resultado de lo que Ilie ha descrito como «la España que habitaban sin ilusión», lo que les empujaba a rehacer España, su lenguaje, su sociedad, convirtiendo el proceso de narrar en material caótico e informe, siempre con una aguda ironía y tono agridulce –de nostalgia y odio– frente al recuerdo de la guerra y la posguerra. (...) <sup>160</sup>

Pero no sólo los artistas, sino los intelectuales en general, se habían propuesto llevar a cabo una, aunque fuera lenta, progresiva desmitificación en la sociedad (desmitificación que dura hasta hoy: tal fue el impacto cultural del franquismo y la política pretendidamente “reconciliadora” de la transición). José Luis Abellán apunta a que, desde 1956 (una fecha clave en cuanto al despertar del movimiento estudiantil), existe en la Universidad un naciente interés por las ciencias sociales, no sólo por instaurar unos «criterios de descripción científicos», sino, pero precisamente por ello, «la pretensión de llevar a cabo una auténtica desmitificación de la imagen “oficial” de la sociedad española»<sup>161</sup>. En muchos otros campos también comenzaba a surgir una contra-explicación a la concepción fatalista, providencialista y casi mágica del franquismo en casi todo ámbito de ciencia y humanidades. En parte, éste era el papel principal del intelectual en los años 50 a 70 en los países capitalistas: es cierto que ya en los años 30 se hablaba de los conceptos de desvelamiento y desmitificación, sobre todo en autores como Bertolt Brecht, como una réplica a las ilusiones que generaban tanto el fascismo como el capitalismo; pero, de todos modos, la

---

<sup>159</sup> *Apud* Scott, p. 244.

<sup>160</sup> Mangini pp. 154-155.

<sup>161</sup> En Equipo Reseña, p. 159

finalidad última era la revolución. A partir de la II Guerra Mundial, en los países capitalistas desarrollados se va perdiendo cada vez más tanto la perspectiva de realizar una revolución como su idea reguladora; persiste, por supuesto, en los países fascistas, en donde, en uno de ellos, tendría lugar, tal vez, la última gran revolución: Portugal, que supuso casi un caso único y complejo. Pero, por lo demás, para los años 60, tal vez no es que el régimen hubiera domesticado las conciencias, o que éstas no desearan un nuevo derramamiento de sangre y un enfrentamiento masivo; quizás lo más determinante en esto fue el apoyo de la OTAN y el respaldo de Estados Unidos en calidad de aliado en el marco de la Guerra Fría. Por eso, los intelectuales sólo podían hablar de la revolución como meta casi inalcanzable, y dedicarse a preparar el camino con su trabajo, y en ese trabajo estaba la tarea de desmitificar, de desvelar:

Vázquez Montalbán ha reflexionado sobre el papel de los intelectuales o los artistas y subraya que su función sería la de cuestionar la tendencia a la instalación en lo conseguido, en lo establecido. Frente al hombre de gestión, otro tipo de intelectual convertido en cruzado fanático del abandonismo crítico, el intelectual que quiera cumplir con su función debe sacudir a una sociedad civil cada vez más instalada en el fatalismo, en la tendencia a decir «las cosas son como son y es inútil cuestionarlas». Frente a las fuerzas del poder que empujan a las masas a instalarse en un presente permanente, el intelectual ha de cuestionar lo alcanzado, lo que se ha hecho del pasado.<sup>162</sup>

Los cantautores pertenecían al panorama de oposición cultural de los años 60 y, sobre todo, de los años 70: a esa cultura de la solidaridad, de la resistencia y para la resistencia; por tanto, su papel había de ser también el de desvelar y desmitificar las estructuras del franquismo. Una idea que ya habíamos presentado es que la canción de autor se inscribía, como parte de esa cultura, como el reverso de lo oficial, aunque este reverso era, la más de las veces, lo verdaderamente auténtico frente a lo oficial: por ejemplo, el cine de Berlanga era el reverso al de Sáenz de Heredia; los tebeos de Ibáñez y Escobar, a las *Hazañas bélicas* y *Pedro Alcázar* y *Pedrín*; la poesía social a la garcilasista; el teatro de Buero Vallejo al de los hermanos Quintero; y la canción social a la *canción nacional* y al *nacional-folklorismo*. Si ésta hablaba de los valores patrios topificados, frívolos o abstractos, la canción de autor trataba de los ciudadanos en su transcurrir cotidiano; si aquélla hablaba de la grandeza de la patria, la canción de autor hablaba de otras culturas, menospreciadas y relegadas; si ésta hablaba del ocio, la canción social relataba la problemática laboral; si las cupletistas cantaban acerca de un “amor sin pecado”, la Nueva Canción revelaba otras formas de relacionarse, sentimental y sexualmente; y un largo etcétera:

Cuando un régimen político crea su lírica nacionalista y da a sus canciones un claro sentido de exaltación de los valores patrios y piropeo a sus bellezas naturales, como contrapartida reprime toda experiencia musical que pretenda reflejar su realidad social con carácter reivindicativo o de denuncia. La España franquista cercó todo intento de hacer una canción del pueblo que planteara la problemática existente. Y así, durante

---

<sup>162</sup> Torrego Egido, p. 139.

muchos años se marginó intensivamente a los cantantes que defendían los derechos de los oprimidos.<sup>163</sup>

La canción de autor también dejaba al aire las contradicciones, mentiras y miserias del franquismo en su etapa final, mostrando su irracionalidad representando a los colectivos e individuos que el manto de apariencia del desarrollo y del consumismo tapaba convenientemente (aunque si era inevitablemente manifiesta, como el caso de los emigrantes en Alemania, podía hacerse un poco de maquillaje enviando a los artistas más populares, como Marisol o Manolo Escobar).

... E pergunto quén terá  
a culpa de todo esto,  
que na nosa grande España  
non ganemos pra comer.  
Pero ¡qué lle vamos facer...! ...<sup>164</sup>

La cultura, desde los años 50, se había autoimpuesto una tarea: la de desmentir las noticias, o por lo menos su visión, que el gobierno difundía a través de la prensa: noticias que acentuaban los desórdenes en el extranjero para formar la idea de que España podía vivir en paz y en orden bajo el régimen de Franco. Alguna vez podía aparecer la noticia de grandes crímenes, o la detención de personas que, en visión de la prensa, habían alterado gravemente la paz social (cuando tal vez eran sólo cinco amigos que repartían octavillas), pero se hacían de manera que apareciera la idea de que el sistema funcionaba en cuanto a mantenimiento del orden y de la paz. En ese aspecto, a la vez que la poesía social, la canción de autor podía configurarse como una especie de contra-información:

... Hoy, como siempre, la tranquilidad satura las noticias  
del primer diario hablado.  
Hoy, como siempre, se olvidaron de citar al amigo  
perdido hace unos días.  
Hoy, como siempre, no se olvidan de  
los líos de Irlanda y Argentina. ...<sup>165</sup>

Pero, también, una revuelta contra la saturación informativa que tendría lugar más adelante, con noticias de atracos, atentados, etc. Muchas canciones abordaban el tema de los medios de información, su adecuación a la verdad o su tremendismo: “Diari” de Joan Isaac, “O pasar por Bouzas” de Bibiano, “O aparato” de Benedicto, “Telebista” de Errobi, o “El diluvi” de Ovidi Montllor:

En Joan s'ha suïcidat!  
No es preocupe, senyora,  
Això ja sol passar.  
Han robat el meu Banc!  
No es preocupe, senyora!,  
Això ja sol passar.  
Una bomba al carrer!  
No es preocupe, senyora,  
això ja sol passar.

<sup>163</sup> J. M. Esteban: “De Celia Gámez a Raimon: III. La canción marginada”; Equipo Reseña, p. 352.

<sup>164</sup> Jei Noguerol: “Hannover 20-4-70”; *Denantes dos vinte anos*.

<sup>165</sup> Hilario Camacho: “Como todos los días” (Antonio Gómez-H. Camacho); *A pesar de todo*.

El món s'està tornant boig  
 No es preocupe, senyora,  
 això ja sol passar.  
 Passa això i més,  
 i més i més.  
 I encara passa poc,  
 i poc i massa poc.  
 No es pot seguir igual  
 des que neixes fins que mors.  
 I un es cansa, senyora,  
 de menjar sempre el mateix.  
 I de comprar el diari,  
 i de dormir al mateix llit.  
 I un se sent humiliat  
 quan, afaitant-se la barba,  
 li conten contes de nen.  
 I tot acaba llavors,  
 amb això que em conta ara:  
 suïcidis, atracs i bombes,  
 bogeries i...  
 i més, senyora, i més!  
 Vostè d'això no en sap res.  
 No és jove i té molts diners.<sup>166</sup>

Era preciso contrastar las realidades, como en ese negativo fotográfico que dice Gómez: contraponer a la bonanza de las ciudades la miseria de los campos; contraponer al derroche de algunos el hambre de otros; o contraponer a la opulencia de algunos barrios la miseria de muchos más, en donde la gente se agolpaba como en colmenas abandonadas:

... todos sabemos que las paredes de estiércol han de caer inevitablemente. Pero debemos acelerar esa caída. El resto son excusas. [...] los cantos, a veces, han de arañar los huesos y es correcto. La realidad lo hace.<sup>167</sup>

Y esa realidad se debía de hacer lo más visible posible, pero no tanto por esperar soluciones, sino por escupir a la cara de la mentira:

VENGAN A VER  
 LO QUE NO QUIEREN VER  
 Vengan a ver,  
 los que viven sin ver,  
 vengan a ver,  
 la luz de mi calle  
 que no se ve...  
 VENGAN A VER  
 LO QUE NO QUIEREN VER  
 Vengan a ver,  
 el palacio irreal  
 que inauguramos ayer

<sup>166</sup> *Un entre tants...*

<sup>167</sup> José Cástor Bóveda "Cástor", presentación de Luis Pastor: *Vallecas*.



con alfombras de barro  
 y tapices de papel,  
 a la luz de la una,  
 a la luz de la luna,  
 a la luz de las dos,  
 a la luna de las tres.  
 VENGAN A VER  
 LO QUE NO QUIEREN VER  
 Vengan a ver,  
 los jardines y los parques  
 que podríamos tener.  
 Vengan a ver.  
 Vengan de una vez.  
 Vengan de uno en uno.  
 Vengan desarmados.  
 Vengan, atrévanse.  
 No traigan sus perros.  
 Venga, no amenacen.  
 Miren, mejor no vengán.  
 Venga, váyanse.  
 Venga piérdanse.  
 Venga, muéranse.<sup>168</sup>

### **Valor de la palabra**

*Palabras para cantar.*  
*Palabras para reír.*  
*Palabras para llorar.*  
*Palabras para vivir.*  
*Palabras para gritar.*  
*Palabras para morir.*

Labordeta

*Mía es la voz antigua de la tierra.*

León Felipe

Hasta aquí, los componentes que en el arte contribuían a constituir una cultura para la resistencia, en cuanto son elementos que, estando presentes en estas obras, ayudaban a alimentar la resistencia moral del pueblo, tanto del más abiertamente opuesto al régimen como del más pasivo, si alguna vez tiene la oportunidad de acceder a esas obras: concretamente, a estas canciones. Componentes, elementos, dimensiones, que, para que funcionen, requieren de una exigencia que, si acaso pudiera parecer ingenua o mágica, es prácticamente esencial: eso es la fe en la palabra. Hemos de advertir que es una exigencia más práctica que real: a pesar de los testimonios que vamos a ver a continuación, muy pocos artistas creían realmente que la palabra, fuera escrita, hablada o cantada, tuviera poderes casi milagrosos; sin embargo, poner cierta fe en ello contribuía a que esas palabras pudieran conseguir algo, aunque fuera, precisamente, alimentar la resistencia y la esperanza, y, además, desarrollar las mejores capacidades del ser humano. Por lo demás, y aunque el recurso a veces podía comerse la perspectiva de los autores, nadie esperaba que un gobierno fuera a dimitir, o que el pueblo se alzara contra los

<sup>168</sup> Luis Pastor: “Vengan a ver”, *ibíd.*

tiranos, o que hiciera la revolución, sólo por leer un poema u oír una canción. No, no fue “Grândola, vila morena” una canción que desencadenara una de las más bellas revoluciones del siglo XX, pero sí inspiró a muchos portugueses cuando vieron su nueva democracia amenazada.

Esta proyección en la palabra de poderes casi mágicos venía de hacía tiempo, casi desde el siglo XIX, pero es tras la I Guerra Mundial, con la idea de fomentar la cultura humanista y humanitaria contra la tradicional cultura militarista, cuando adquiere mayores dimensiones. Ellas se verán reforzadas con el auge del fascismo y la impotencia ante sus abusos: para muchos intelectuales, escribir era la única manera de oponerse abiertamente a ello; para mucha población, leerlos era la única forma de resistir:

... la valoración optimista de la palabra como arma de transformación del mundo era un reflejo de la angustia del escritor por hallar un puesto específico de combate en la lucha, pero también la sublimación de una sorda frustración por la conciencia, en los más lúcidos, de la propia impotencia del escritor o del intelectual para cambiar el estado de las cosas.<sup>169</sup>

Requeriría un estudio aparte examinar el valor de la palabra que los intelectuales le daban durante la guerra civil española; en gran sentido, junto a las ideas marxistas y anarquistas, la popularización de la poesía y su cotidianidad respondían a alimentar la resistencia moral de los combatientes y de la población indefensa. Hasta tal modo fue así que casi se puede hablar de una victoria moral, aunque ésta apenas sirva de consuelo. Decía Juan Gil-Albert: «no siempre se vence con las armas; en ocasiones, son la plumas las que atestiguan que el espíritu está en pie, ya que no resulta tan fácil hacer caer, sobre él, la losa del olvido»<sup>170</sup>.

La fe en la palabra y en el espíritu humano al que pretende despertar o alimentar, es la última línea de defensa ante la tragedia, individual o colectiva, de los intelectuales y los artistas (de todos, ya que la palabra puede ser transfigurada también en obras plásticas, escultóricas, pictóricas, etc.). Palabras bienintencionadas de valor y fe, que querían transformarse en abrazos solidarios, era lo que traían al pueblo español los intelectuales que participaron en el II Congreso Internacional de Intelectuales para la Defensa de la Cultura<sup>171</sup>. Pero otros, como algunos escritores españoles, vinieron también

---

<sup>169</sup> Manuel Aznar Soler; Aznar Soler y Schneider II, pp. 275-276.

<sup>170</sup> Carta de Gil-Albert a F. Caudet (Valencia, 30 de abril de 1973), Apéndice a *Hora de España. Antología* (Madrid, Turner, 1975), p. 476; *apud* Ibíd.II, p. 279.

<sup>171</sup> Adolfo Celdrán homenajeó a estos intelectuales en una canción que escribió a raíz del fallecimiento de Pablo Neruda; se centraba sobre todo en el hecho de que muchos vinieron en tren desde Francia:

Hoy,  
cuando todos los trenes han descarrilado  
Hoy,  
cuando hace tanto tiempo que nos habéis dejado  
Hoy, cuando la palabra es ceniza  
Cuando todo es antaño  
Hoy le ha llegado el turno a mis intentos.  
Hubo un tiempo de todos:  
Cuando los trenes transportaban poetas  
y una sola mujer ocupaba la tierra  
mientras palomas asesinas ametrallaban versos...  
Hoy

a combatir (aunque lo compaginaran con su tarea de corresponsales) encuadrados en la Brigadas Internacionales. Aquél fue el caso del alemán Ludwig Renn; en su intervención, el ruso Mijail Koltzov contaba el suceso de que los aviadores del ejército nazi que habían sido capturados confesaron que, entre esa escuadra, circulaba clandestinamente el libro *Guerra* del propio Renn: «Yo no sé a quien de estos dos Ludwig Renn apreciar más»<sup>172</sup>, decía, si al Renn combatiente activo contra el fascismo, o al Renn que con sus obras socavaba la ideología nazi. De ahí que Paul Vaillant-Couturier pudiera considerar que los libros fueran tan letales contra el fascismo como las armas:

... Libros... Es esto lo que piden todos estos trabajadores reunidos que nos escuchan. Libros para ir más lejos, aún más lejos, con ellos, por ellos y por vosotros. Libros para los hombres y las mujeres, para la juventud, libros para la infancia, libros para sustituir a los que quema el fascismo, libros para armar al mundo entero.<sup>173</sup>

Concepciones éstas que tienen una consecuencia positiva, pero otra negativa, por muy bellas que sean las figuras que se forjen. La negativa es dar tal poder retórico a la palabra que su potencia se agote en sí misma; el entusiasmo y la buena voluntad pueden llevar a expresar frases tan ingenuas como éstas de la escritora danesa Karin Michaelis:

Nosotros, escritores, poseemos en la palabra escrita o pronunciada un arma inmensa, arma que podría ser a veces más victoriosa que las bombas, los gases tóxicos y los tanques.<sup>174</sup>

Esa fe, que no debería olvidar su utilidad práctica, se petrifica en creencias de carácter casi mágicas y religiosas; cuando los sucesos históricos transcurren del modo contrario o no deseado, el autor cae en un desengaño que puede desembocar, primero, en angustia, y puede, más tarde, hasta producir deserciones, algunas hasta airadas. Eso fue lo que les pasó a estos intelectuales de los años 30, pero también a los escritores españoles sociales y a los cantautores. Fue en plena guerra civil cuando poetas como Rafael Alberti, en su desesperación, expresaron la efectiva inutilidad de las palabras:

Cuando tanto se sufre sin sueño y por la sangre  
se escucha que transita solamente la rabia,  
que en los tuétanos tiembla despabilado el odio  
y en la médula arde continua la venganza,  
las palabras entonces no sirven: son palabras.

Balas. Balas.

Manifiestos, artículos, comentarios, discursos,

---

cuando todos los trenes han descarrilado,  
Hoy  
Cuando hace tanto tiempo que nos habéis dejado  
Sé, siento, respiro  
(me lo ha dicho su sombra):  
En algún punto  
(nadie sabe)  
Ella da presión a la caldera  
de una locomotora.

“A Pablo Neruda, ferroviario”, en *Al borde del principio*.

<sup>172</sup> En Aznar Soler y Schneider III, p. 129.

<sup>173</sup> *Ibíd.*, p. 290.

<sup>174</sup> *Ibíd.*, p. 259.

humaredas perdidas, neblinas estampadas,  
¡qué dolor de papeles que ha de barrer el viento,  
qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua!

Balas. Balas.

Ahora sufro lo pobre, lo mezquino, lo triste,  
lo desgraciado y muerto que tiene una garganta  
cuando desde el abismo de su idioma quisiera  
gritar lo que no puede por imposible, y calla.

Balas. Balas.

Siento esta noche heridas de muerte las palabras.<sup>175</sup>

Pero no cabe duda de que las palabras pueden obrar cosas buenas: la cuestión es encauzarlas para conseguir mejoras en la humanidad, aunque sea de forma paulatina, y no olvidar que ese poder de las palabras es, sobre todo, una figura retórica: no hay que olvidar que la palabra es un constructo humano, que puede estar vacía de significado, ya que éste es el que el autor quiera darle, pero es el público quien confirma ese significado, independientemente de si ambos significados coinciden o no. Por ejemplo, las grandes palabras como *libertad*, *solidaridad* o *ser humano*, pueden tener distintas resonancias dependiendo de quien las utilice o quien las reciba; la palabra *libertad* fue sobreexplotada en formas prostituidas por varios regímenes dictatoriales: esta palabra, cuando Franco la decía, producía el rechazo de mucha gente, ya que Franco le dotaba del significado que él entendía y que era el que quería darle. Por el contrario, esta misma palabra, oída a un poeta o a un cantautor, tenía la virtud de hacer vibrar a todo el auditorio: es la misma palabra, pero cambia la significación por su intencionalidad, que es relativa al que quiera darle el emisor y a cómo el receptor la reciba y la interprete.

La palabra no ha de agotar su potencialidad en sí misma, sino que, conscientemente, ha de ir dirigida a la voluntad humana, la cual sí alberga enormes posibilidades, y es el último reducto del ser humano. Decía Unamuno:

Siempre la firme fe en el libre albedrío lleva, tanto como el fatalismo, al sofoco de la libertad civil; que hay que imponer ley a quien apenas la lleva dentro y consuélase el sometido con que su voluntad es libre e inviolable el santuario de su conciencia. ¡Gran celestina la metafísica!<sup>176</sup>

Las palabras, cuando arraigan en la voluntad humana, sí son capaces de generar frutos. Somos conscientes de la enorme carga metafísica que esto comporta, y de su semejanza con la parábola de Jesucristo (que influyó en los obstáculos para escribir la verdad de Bertolt Brecht); pero creemos que es así por cuanto las obras de arte han alimentado con la belleza y la fuerza de sus imágenes la resistencia moral de varias poblaciones a lo largo de la historia. En este sentido sí se está capacitado para hablar de la potencia de la palabra: «De esta manera la palabra puede atravesar los muros de las prisiones, abrir las puertas, traer un rayo de sol y de esperanza a los pueblos oprimidos»<sup>177</sup>. El testimonio de los poetas presos durante la posguerra da pruebas de ello; cómo escribir era una manera de encarar la soledad y la incertidumbre para Miguel Hernández y para muchos, como Marcos Ana, que declaraba:

<sup>175</sup> Paco Ibáñez: “Nocturno” (Rafael Alberti-Ibáñez), en *La poesía española de hoy y siempre* 3.

<sup>176</sup> Unamuno, p. 117.

<sup>177</sup> Tristan Tzara; *op. cit.*, pp. 36-37.

No sé cuántos caminos milagrosos abren los presos en la noche de las cárceles, pero su voz es invencible.

¿Cómo sobrevivieron el manuscrito de Ana Frank y el *Reportaje al pie de la horca* de Julio Fucick escrito en la prisión de Pankrác?

¿Cómo horadó la noche turca la palabra de Nazim Hikmet?

¿Cómo ganaron la luz, desde su celda de condenado a muerte o de los penales temibles de Palencia y Ocaña, los poemas de Miguel Hernández?

¿Por qué grieta pudo Manuel de la Escalera, desde su calabozo de condenado a última pena, sacar su *Muerte después de Reyes*?<sup>178</sup>

Así se puede hablar del poder efectivo de la palabra, en cuanto ésta tiene un efecto, sea como producción o como recepción, en la voluntad humana, en donde reside la libertad, la esperanza y la resistencia, y es casi lo único inquebrantable que le queda cuando todo lo demás ha caído. Los poemas carcelarios de Miguel Hernández no sólo le trajeron consuelo a él el escribirlos, sino a todos los presos que pudieron tener acceso a ellos:

Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero  
Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma  
Son muchas llaves, muchos cerrojos, injusticias:  
no le atarás el alma  
No le atarás el alma  
Un hombre aguarda dentro de un pozo sin remedio  
tenso, conmocionado, con la oreja aplicada  
No le atarás el alma  
No le atarás el alma  
Porque es un pueblo el que ha gritado: ¡Libertad!  
Y vuela el cielo  
Y las cárceles vuelan  
vuelan  
vuelan  
Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero.  
Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma.<sup>179</sup>

«La voluntad humana, la elevación del pensamiento, los impulsos del corazón tiene un alcance mayor que el de la aviación y el de los cañones fascistas»<sup>180</sup>, sentenció Vsevolod Vichnevski. Sólo en cuanto se dirige a ésta, puede la palabra humana lograr un cambio efectivo en una o varias personas; se puede modificar su pensamiento o mejorarlo por el poder evocador de la palabra. De ahí, en gran parte, que en tiempos de dictadura pueda parecer un arma peligrosa que los regímenes intenten cercenar; pero, de alguna manera, la palabra casi siempre escapa al control, probablemente por su carácter oral y por su capacidad de quedarse en la memoria: «La palabra impresa (...) tiene una fuerza ante la cual no hay muros que se resistan, siempre hay en algún lugar una grieta por la que puede atravesar el muro»<sup>181</sup>.

Los cantautores, como hemos dicho, heredaron esta fe en la palabra, aunque pasaron por varias etapas de desencuentro, al igual que los poetas

---

<sup>178</sup> Marcos Ana, p. 100.

<sup>179</sup> Elisa Serna: "Las cárceles" (Miguel Hernández-E. Serna); *Quejido; Este tiempo ha de acabar*.

<sup>180</sup> En Aznar Soler y Schneider III, p. 295.

<sup>181</sup> Weiss, p. 603.

sociales. «Yo creía que la canción podía ser un mecanismo de comunicación o de movilización importante en aquel momento, lo pensaba sinceramente y así actué»<sup>182</sup>, declara Benedicto. Ahora bien, con todo lo dicho, no debe considerarse a la palabra más de lo que ésta es: una construcción del ser humano ideada para expresar cualquier cosa, desde lo más alto y abstracto a lo más pequeño e, incluso, lo más frívolo. Naturalmente, nadie se puede dedicar a hacer una especie de arte comprometido que pretenda producir cambios sociales sin poner en ella algún tipo de confianza; pero los cambios que produce, que siempre son individuales en un primer momento, toman su tiempo en manifestarse a niveles colectivos: tal vez la canción de ayer no tuvo el efecto deseado en su día, pero quizás mañana cambie la vida de una persona o de muchas. Lo cierto es que, desde la guerra civil hasta la transición democrática, los artistas contrarios al régimen poseían una gran confianza en la palabra; no era tanto un recurso manido, sino toda una forma de pensar que se había configurado bajo los bombardeos y, después, en la posguerra, cuando, observando las actuaciones del régimen, la palabra parecía ser verdaderamente peligrosa para él: esa fe en la palabra era algo que había quedado en el subconsciente colectivo y no tanto una creencia más o menos ideológica:

La confianza en el poder de la palabra, de la canción, de la poesía, es muy grande. Hay que tener en cuenta el contexto histórico en que se muestra esa confianza: un régimen dictatorial que acumula decenios de existencia. No obstante, en los cantautores permanece la fe en el pueblo y en la capacidad de la canción como vehículo de rechazo crítico y transformador. (...) <sup>183</sup>

Sin embargo, podría decirse que también Franco tenía una especie de fe en sus palabras, buscando la manipulación masiva, pero, y ahí está la diferencia, no era una fe en el poder transformador de la palabra ni en sus capacidades liberadoras: los discursos que Franco leía estaban confeccionados retóricamente para meter miedo a la población, desmoralizarla, amonestarla, engatusarla o manipularla, dependiendo de la coyuntura; las palabras de Franco buscaban la inmovilización de la sociedad, o movilizarla momentáneamente en la dirección deseada. Pero el uso que poetas y cantautores hacían de la palabra era el contrario: movilizar, concienciar, despertar y alentar, pero nunca imponerse ni manipular; el suyo era el uso de la potencia transformadora y liberadora de las palabras. Si un pueblo podía manipularse con las palabras huecas y vacías con las que les engañaban, ¿qué podrían hacer las palabras de verdad!:

Durante la larga postguerra que muchos de nosotros hemos compartido, hubo una no menos larga lucha de reconstrucción de la razón popular. Muchos fueron los materiales de resistencia que sirvieron a esa reconstrucción, materiales de memoria, tenacidad, sacrificios, gestos, silencios... Pero quizá materiales fundamentales fueron las palabras críticas que trataron de arrebatarse al régimen la hegemonía de la concienciación de las masas, en muy difíciles y desiguales condiciones. La palabra crítica traspasaba las fronteras de noche o se intercambiaba en los pliegues de las calles oscuras o en las catacumbas donde cabía construir

---

<sup>182</sup> En Claudín (1981), p. 121.

<sup>183</sup> Torrego Egido, p. 143.

sumergidas islas de libertad. Pero de pronto la propia evolución de la sociedad de postguerra, paulatinamente liberada del terror programado y vivificada por nuevas vanguardias forjadas a lo largo de los años 50 y 60, forzó a que la palabra crítica fuera haciéndose inevitable, insustituible y al final del franquismo, hegemónica.<sup>184</sup>

Las palabras no tienen, en último término, al menos por sí solas, poderes telúricos capaces de hacer mover los cimientos del mundo, pero pueden potenciar las mejores capacidades humanas y, sobre todo, alimentar la resistencia y la esperanza. Decíamos que no fue “Grândola, vila morena” la canción que desencadenó la Revolución de los Claveles; pero tiempo después, cuando el fascismo portugués pretendió volatilizar la nueva democracia con una serie de atentados, los portugueses se reunían y se cohesionaban entonando aquella canción.

### ***Imperativo moral: potencia de la cultura***

«Transformar el mundo», dijo Marx;  
«cambiar la vida», dijo Rimbaud: esas dos  
consignas no son para nosotros sino una sola.

André Breton

Se puede desprender de todas estas características que lo que hace un intelectual orgánico radical, como decía Gramsci, era, no sólo posicionarse a favor de los oprimidos y en contra de los opresores, sino que esto es un imperativo moral de toda persona de cultura. Julien Benda, en su obra *La traición de los intelectuales*, definió en qué consistía la labor del intelectual en su Estado: un intelectual no debe de hacer política, ya que eso rebaja la cultura; por hacer política, Benda entendía, entre otras cosas, el utilizar el arte y la cultura para soliviantar a las masas y, sobre todo, apoyar o dignificar intelectualmente a un Estado o régimen: se refería indistintamente a intelectuales y pensadores tanto comunistas como fascistas, pero sobre todo fascistas o ultra-conservadores como sus coetáneos Péguy y Maurrás, que cargaban contra el humanitarismo. No obstante, pero precisamente por ello, Julien Benda afirmaba que era deber del intelectual defender los valores republicanos: los valores del libre pensamiento y, sobre todo, los del hombre; eso no era hacer política *en sentido bajo*, como sí lo era alimentar el nacionalismo, el racismo y el chovinismo, sino que era el deber de toda persona de cultura. Para Benda, aunque define al intelectual de una manera tan platónica que casi propone una especie de sacerdocio laico, los auténticos intelectuales eran Sócrates, que había muerto por oponerse a las leyes de su Estado; Baruch Spinoza, que había denunciado el asesinato de los hermanos De Witt; Voltaire, Zola, etc. Aunque en su exposición Benda es a veces contradictorio respecto a cómo puede intervenir un intelectual en su Estado, mantiene esa constante: cuando es para defender los derechos humanos:

Ahora bien, afirmo que el escritor está muy en su derecho de declarar la guerra a su Estado en nombre de su convicción moral; afirmo incluso que si amordaza esta convicción y sólo quiere saber del interés del Estado, se vuelve un vil conformista y da cuenta plenamente de la traición de los

---

<sup>184</sup> Manuel Vázquez Montalbán: “Canciones para después de una postguerra”; libreto de *Homenaje a las víctimas del franquismo*.

intelectuales. Pero afirmo que debe entonces aceptar las consecuencias: saber que si el Estado lo juzga peligroso, le hará beber la cicuta. (...)»<sup>185</sup>

Cuando un Estado es injusto, el intelectual tiene el deber moral e ineludible de denunciarlo públicamente. El auge del fascismo en los años 20 y 30 marcó esta exigencia de responsabilidad y de posicionamiento a favor de los oprimidos y en contra de los opresores; el intelectual tenía que tomar partido: no cabía la neutralidad, pues ésta era claudicar ante los opresores:

... Pero el poeta, tal como yo lo entiendo, es un ser que, habiendo adquirido una técnica particular a través de una larga evolución que le da derecho a referirse a ella con toda seguridad, representa un elemento de continua revuelta, de turbulencia y, por consiguiente, una fuerza capaz de remover las capas profundas del pensamiento humano. En una sociedad basada en la contradicción, en las condiciones miserables de existencia que pone a disposición de los hombres; en una sociedad que se emplea en rebajar al hombre, que llega por sutiles maniobras que me avergüenzo de llamar intelectuales a glorificar la miseria abriendo un campo de actividad a la claridad, el más bajo de los paliativos; en una sociedad en que toda manifestación de lo bello deriva, aunque no se quiera, en la lucha de clases, en la lucha por la dignidad humana, que consiste en liberarse de yugo del trabajo miserablemente explotado; en una sociedad tal, el poeta aparece a simple vista como un rebelde. Pero su rebeldía es un arma de doble filo, ya que, siendo ante todo una rebeldía aislada, sometida a la voluntad de las impresiones, puede tanto adormecer las conciencias como servir a la revolución por las reivindicaciones que ella misma reclama. No hablo de las reivindicaciones expresadas *linealmente* por el método descriptivo o directamente demostrativo, sino de aquellas que se unen, dando un rodeo, con la única fuerza constituida capaz de invertir el orden actual de la sociedad: el proletariado organizado.<sup>186</sup>

Un deber que no sólo era a niveles nacionales, sino universales: «Allá donde nos encontremos con la injusticia, hemos de luchar contra ella. Para las leyes del corazón y de la honestidad no existen fronteras nacionales»<sup>187</sup>.

De tal manera, a la vista de estas notas, la cultura puede quedar configurada como una efectiva arma crítica, de protesta y de denuncia, que pretende además contribuir a construir una realidad mejor. Así se entendió la cultura durante la dictadura: como una revuelta contra la pseudo-cultura oficial y sus mentiras, y eso era posible porque había una demanda de esa cultura, una demanda de dignificar y consolidar el pensamiento de oposición, por fragmentado que pudiera estar:

Nunca ha significado tanto el término *cultura* como en los días de la transición. Era obvio que sus cortapisas y sus ausencias, su añoranza y su culto, fueron una parte sustancial de la conciencia antifranquista y, en cierto modo, el primer umbral de acceso a la mentalidad opositora; por eso, ni siquiera los más reacios a admitir los errores del régimen acudían a

---

<sup>185</sup> Benda, pp. 71-72. Sobre la posición de los intelectuales frente a la xenofobia: «... Decimos sólo que los intelectuales que han practicado este fanatismo han traicionado su función, que es la de enfrentar a los pueblos y a las injusticias a las que les condenan sus religiones de la tierra una corporación cuyo único culto es el de la justicia y la verdad. (...)» (p. 134).

<sup>186</sup> Tristan Tzara: “Iniciados y precursores”; Aznar Soler I, p. 395.

<sup>187</sup> Ernst Toller, en *ibid.*, p. 509.



defenderlo cuando se trataba de sus pecados o sus insuficiencias en materia de libertades culturales en los últimos años. (...) <sup>188</sup>

Las personas que se dedicaron a ello, a la novela realista, a la poesía social, al cine neo-realista o a la canción de autor, entre otros campos, sabían que se exponían a quedar marginados de la vida cultural, verse privados del favor del poder y de los grupos de influencia; pero la opción se tomó libremente y con todas las consecuencias. Era una cultura que arraigaba en el esfuerzo cultural de carácter crítico de la Generación del 98 y que floreció durante la II República española, y que consiguió sobrevivir en algunos reductos más o menos académicos, pero también en otros eminentemente populares:

El primer dato constatable es que aquella cultura española «intramuros» de carácter más liberal, cuando no de abierta oposición, ha resistido a la presión circundante con un esfuerzo imaginativo que superaba por la vía de la creación artística la imposibilidad de expresarse sin tapujos, en desigual competencia con una cultura oficial apoyada desde el vértice –en leyes y en medios–, pero de tan pobres resultados. (...) España, una vez más, porque es una constante de su historia cultural, se ha imaginado a sí misma cuando le era imposible realizarse libremente como tal. Aquí radica su genialidad cultural en estos años de «ghetto» franquista que, para colmo de males, evitaba y hasta despreciaba los contactos con la cultura mundial más renovadora, obligando a crear una especie de vacío ambiental. (...) <sup>189</sup>

Era «la imaginación que sobrevivió a la noche oscura» <sup>190</sup>. Desde el ámbito de la posguerra, con algún conato revolucionario y algunos mensajes ocultos, la cultura se concebía, sobre todo, como instrumento de resistencia moral, además de instrumento de denuncia, que podía estar más o menos permitido en la cultura clásica, o totalmente marginal:

Y ocurrió que quienes tenían voz para expresar la esperanza de los adormecidos rebuscaron entre las piedras para encontrar de nuevo el vocablo preciso, la frase acertada, el redoble de conciencia en que el tañido de un badajo que no había abdicado de su imperativo moral logró convertirse, en un país que comenzaba a recuperar fuerzas después de haberla visto desangrarse por los campos de batalla fratricida y los puertos fronterizos del escapismo (...) Se recuperó de los poetas perdidos el más comprometido acento, la más urgente invocación, el mandato de quienes habían adquirido autoridad moral para poder aspirar a que su voz fuera consigna. Nuevos bardos recordaron que su oficio consistía en importunar con la solicitud de quien no se resigna a ser mendigo, en el tono bronco de quien sabe exigir lo que le corresponde. Era, también, una manera de honrar la memoria y la sangre de los que todo lo habían perdido por haber entregado todo a la plural exigencia de conseguir una patria habitable. <sup>191</sup>

Existía toda una población que no tenía más acceso a la cultura real que las canciones que sonaban por la radio, lo cual sirvió como una primera base para fomentar una formación, que podía ser hasta crítica, en muchos. Los poetas sociales y otros deseaban poder trascender y alcanzar a esta parte de la población, que era para la que escribían, y de la que habían surgido algunos,

---

<sup>188</sup> Mainer, *op. cit.*, p. 369.

<sup>189</sup> Los autores: “Prólogo” a Equipo Reseña, pp. 9-10.

<sup>190</sup> *Ibíd.*, p. 11

<sup>191</sup> Carlos Álvarez, libreto en *Homenaje a las víctimas del franquismo*.

como Manuel Pacheco. Desde la posguerra, de lo que se trató fue de rescatar la cultura anterior, tanto la clásica como la contemporánea, pero también de crear una nueva, y ambas se podían esgrimir como arma para la resistencia moral. El régimen reaccionó fuertemente ante ambas propuestas culturales; había nombres que todavía eran tabú nombrarles: las prohibiciones sobre homenajes a Antonio Machado eran especialmente sangrantes:

Es sorprendente que el régimen persiguiera con tanta vehemencia a los intelectuales de Baeza. El temor que el régimen manifestó ante los intelectuales seguía intacto. Había respetado no sólo el grito de Millán Astray, sino que habían heredado una retrógrada actitud antiintelectual que podemos observar desde la Edad Media en España.<sup>192</sup>

Aunque luego, para quedar bien de cara al exterior, pretendiera apropiarse de este poeta en contra-homenajes en los que Machado quedaba desvirtuado, especialmente con personas de lo más contrarias al pensamiento machadiano como oficiantes o participantes. Pero por mucho que se esforzaran en ello, la figura de Antonio Machado se había arraigado en la conciencia colectiva como un verdadero poeta popular, opuesto a los grandes nombres y a las pompas de la oficialidad, que siempre había encontrado la verdadera grandeza y la autenticidad española en su pueblo, alejado de cualquier determinación ideológica:

Un homenaje a Machado resuena así, inevitablemente, como un homenaje al pueblo español, al pueblo simple y duradero, al trozo de humanidad con el que él mismo hubiera deseado fundirse...<sup>193</sup>

Alta cultura, aunque marginada o menospreciada, de todas las regiones, y cultura popular, se fundían perfectamente en un proyecto de desmitificación y denuncia: la alta cultura buscaba desvelar la verdad, pero la cultura popular era ya desvele en sí, aunque su forma fuera aún inconsciente, inconcreta y hasta confusa. La alta cultura dignificó a la cultura popular y ésta, a su vez, dotó a aquélla de perspectivas y visiones propias de los más humildes. Podía haber entre ellas un cierto abismo, aunque fuera por causas externas, pero compartían una determinación común, que era la que había impuesto el franquismo: la de una realidad doble, como ya hemos dicho. Es un fenómeno que se da en las dictaduras o en gobiernos semi-democráticos de cualquier tipo, el de generar, por sus acciones y definiciones, una especie de disociación cultural, que puede ser hasta histórica; suele ocurrir, especialmente, en aquellos sistemas que perpetúan y/ o ahondan las diferencias sociales y no se plantean resolverlas de ninguna manera. También cuando, según Scott (con el ejemplo de los campos de trabajo de forzado en la Unión Soviética de la era Gorbachov), en el discurso público se ocultan hechos que todo el mundo conoce: España tenía hechos similares, como los trabajadores forzados del Valle de los Caídos, los campos de concentración de la posguerra, los fusilamientos o, ya en la década de los 60 y 70, las torturas y las muertes encubiertas de opositores:

... En esas circunstancias es muy posible que se desarrolle una cultura doble: la cultura oficial llena de deslumbrantes eufemismos, silencios y lugares comunes, y la cultura no oficial que tiene su propia historia, su

---

<sup>192</sup> Mangini, p. 203.

<sup>193</sup> Tuñón de Lara y J. A. Biescas, p. 327.

propia literatura, su propia poesía, su incisivo dialecto, su propia música, su incisivo humor, su propio conocimiento de los problemas de escasez, corrupción y desigualdades que, de nuevo, pueden ser muy conocidos pero no por ello se deben introducir en el discurso público.<sup>194</sup>

Es lo que pretendemos explicar: cómo debajo de una cultura oficial se había desarrollado una cultura paralela subyacente (aunque fuera anterior y más auténtica), no afiliada a aquélla, pero sí dependiente, aunque sólo en cuanto pueda suponer su falseamiento. Razón por la cual, durante el franquismo, cultura y cultura popular eran las armas para presentar una oposición más o menos frontal al régimen. En la persecución del régimen hacia las manifestaciones culturales no oficiales, subyacía la sospecha de la infiltración de los comunistas: sospecha que no siempre era cierta (por lo menos en sentido estricto: ya vimos que para el régimen el concepto “comunista” era contradictoriamente amplio en las declaraciones públicas), pero que no estaba del todo desencaminada. Lo cierto es que, sobretudo cuando el partido abandonó la estrategia de las guerrillas y se centró en la acción de masas, realizó importantes esfuerzos en la cultura, de ahí que muchos artistas se afiliaran al partido, porque era el único centro de oposición, por lo menos de manera programada, que llevaba a cabo acciones en el plano cultural. Esto, como desarrollaremos más abajo, formaba parte de una estrategia que se aplicaba a todos los ámbitos sociales posibles, pero que en cultura consistía en crear una *contra-cultura*, o una cultura *insumisa*, como dice Carlos Barral: «El monopolio del partido en materia de resistencia intelectual era casi absoluto. Sólo a los comunistas les interesaban los intelectuales y aún más los resortes de difusión de la cultura insumisa»<sup>195</sup>. Tal vez sólo los anarquistas y otros grupos o partidos de tendencia comunista en general, y/ o marxista, igualase la iniciativa del Partido Comunista a la hora de crear alternativas e iniciativas culturales (aunque fuera éste el que contara con más influencia, sobre todo entre los obreros); otros grupos de oposición, digamos, moderada o conservadora, como podían ser el Gobierno de la República en el exilio, los socialdemócratas, los liberales, los demócratacristianos, los monárquicos liberales, etc., sí hacían eventos culturales, pero, como ya dijimos en la introducción, la diferencia esencial entre ambas iniciativas es que esta última se agotaba en ella misma, sobre todo porque no solía haber pretensión de que trascendiera a la población, de que se popularizara, por lo que podían poseer un componente de denuncia y crítica, pero bastante inútil en cuanto no existía la voluntad de que trascendiera.

La realidad histórica de la época nos muestra que, pese a las dificultades con que se movían, el movimiento obrero y el estudiantil, así como el de las nacionalidades catalana y vasca, fueron la verdadera expresión de un contrapoder o resistencia al ejercicio del Poder franquista. Ese carácter lo tiene no sólo porque es una oposición «desde fuera» del bloque político y socioeconómico dominante, sino también porque sus decisiones y la manera que tienen de aplicarlas, o al menos de intentar aplicarlas, son las únicas que durante muchos años se contraponen las decisiones del Poder y a su aplicación. (...). Esta oposición se presenta, durante los años sesenta, en forma de movimiento obrero sindical, de organizaciones o asambleas

---

<sup>194</sup> Scott, pp. 77-78.

<sup>195</sup> *Los años sin excusa. Memorias* (Barcelona, Barral Editores, 1978), p. 232; *apud* Mangini, p. 105.

de estudiantes, etc., en cuya parte medular están, en mayor o menor proporción, los partidos obreros.<sup>196</sup>

Aquí están, resumidos, los grupos de oposición, potencial o efectiva, a los que debía trascender esa cultura crítica, lo que Brecht había denominado el «criterio para escoger a aquellos en cuyas manos la verdad se haga eficaz» dentro de los obstáculos para escribir la verdad. Si la cultura quería convertirse en arma de denuncia, de fundamento intelectual de la oposición y, como un paso más, apoyo y alimento de la resistencia moral, no podía agotarse en sí misma, quedar encerrada para la admiración de un pequeño grupo de ilustrados entendidos. La oposición moderada pensaba que sólo formando opinión podían forzar un cambio, o una serie de cambios paulatinos, en el régimen, desde arriba, pero sin contar exactamente con las capas populares; la otra cultura triunfó entre éstas porque, no sólo las tenía en cuenta, sino que se dirigía a sus capacidades de resistencia y les hablaba directamente sobre ellos mismos: sin dobles juegos. Y este esfuerzo cultural (aunque también, justo es decirlo, el esfuerzo informativo de una prensa crítica que, además, trataba sobre esta cultura), especialmente en su papel de falseador de la perspectiva oficial, acabó por dar sus frutos. Decía Enrique Tierno Galván:

Una parte considerable del proletariado y de la clase media comenzaron a pensar que había algo más que lo que se estaba diciendo por la prensa, la televisión y la radio en aquellos días.<sup>197</sup>

A finales de los 60, la oposición de todos los ámbitos fue haciéndose cada vez más visible y organizada, y además esgrimían otros presupuestos culturales distintos a los oficiales. La cultura había tenido gran responsabilidad en esto, intentando infiltrarse en la vida cotidiana de los ciudadanos; no era necesariamente una cultura politizada, sino CULTURA sin más. Un ejemplo está en el Club de Amigos de la UNESCO de Madrid: el club organizaba todo tipo de eventos y actos; algunos podían resultar más politizados que otros, pero era sobre todo divulgación de la cultura: acciones que fueron desde charlas en torno a Copérnico, pasando por lecturas de Antonio Machado, hasta recitales de poesía de José Luis Gallego o de música, con Raimon, José Menese y los miembros de Canción del Pueblo, y también gran implicación en el homenaje a Machado en Baeza<sup>198</sup>. Iniciativas similares, tal vez más modestas, llevaban a cabo las parroquias progresistas y las naciéntes asociaciones de vecinos.

## ***Espacios de libertad compartida***

*Libres como el aire,  
libres como el viento,  
como las estrellas  
en el firmamento,  
como nuestros padres  
y nuestros abuelos.  
Libres como han sido  
toítos nuestros muertos.*

Félix Grande

Ahora bien, también la cultura, entendida como instrumento de oposición, respondía a una estrategia que hemos vislumbrado en estas últimas

<sup>196</sup> Tuñón de Lara y J. A. Biescas, p. 357.

<sup>197</sup> *Apud* S. Mangini, p. 200.

<sup>198</sup> Véase Antonio Gómez (2012).

páginas, y de la que vamos a hablar a través de James Scott: los espacios, “zonas de libertad”, como los llamó Carrillo, o *espacios de significado compartido*, como dicen Derek Edwards y Neil Mercer: actividades culturales y de ocio que reforzaban el prestigio de la disidencia<sup>199</sup>.

Para James C. Scott, las clases subalternas, los grupos oprimidos o marginados pueden tener sus espacios alejados de la vigilancia de sus amos, en donde puede tener lugar lo que él llama el *discurso oculto* sin casi restricciones: el hogar del campesino, la cabaña de esclavos, etc., son lugares donde los oprimidos y marginados pueden expresar libremente sus opiniones sobre sus amos, en compañía de la familia, los amigos y otros que comparten su suerte o, al menos, su punto de vista. Scott considera la existencia de esos espacios como esenciales para que las opiniones personales de este tipo se socialicen, se extiendan y se hagan colectivas entre todo el grupo subordinado:

... Ninguna de las prácticas ni de los discursos de la resistencia pueden existir sin una coordinación y comunicación tácita o explícita dentro del grupo subordinado. Para que eso suceda, el grupo subordinado debe crearse espacios sociales que el control y la vigilancia de sus superiores no pueden penetrar. Si queremos entender el proceso de desarrollo y codificación de la resistencia, resulta indispensable analizar la creación de esos espacios sociales marginales. Sólo especificando cómo se elaboran y se defienden esos espacios será posible pasar del sujeto rebelde individual –una construcción abstracta– a la socialización de las prácticas y discursos de resistencia. (...) <sup>200</sup>

Estos espacios son fundamentales para la creación de una cultura de la resistencia. En Europa, tradicionalmente, para la clase obrera esos lugares fueron las tabernas, las destilerías, los bares, etc., en donde, después de la jornada, podían dar rienda suelta a sus opiniones, lejos de los oídos de los capataces; también, dice Scott, eran lugares en donde se formaba la cultura popular (el folklore tabernario europeo no es en absoluto desdeñable)<sup>201</sup>. En opinión de este autor, la importancia de sitios como la taberna y el mercado (que él compara con la importancia que los cafés del siglo XVIII tuvieron en la formación de una conciencia revolucionaria entre la creciente clase media), como formadores de una cultura de la subversión, es que constituían la mayor asamblea no expresamente autorizada, pero permitida, de las clases bajas. De ahí que las autoridades civiles y religiosas no vieran con buenos ojos esos lugares, a los que denominaban “antros de perversión”<sup>202</sup>. No obstante, estos espacios eran públicos, y en ellos abundaban estas prácticas en situaciones políticas no muy extremas; pero cuando esas circunstancias sí lo son, los espacios de libertad han de reducirse al hogar o a círculos de confidentes más reducidos: durante mucho tiempo en España, desde el año 39 (antes incluso, en algunas zonas), colgaban en los bares carteles que, con variaciones, decían “Prohibido blasfemar y hablar de política” (nunca se sabía quién podía estar escuchando, y cualquiera de estos actos podían cargarse sobre la responsabilidad del dueño del local).

---

<sup>199</sup> En Rodríguez Tejada II, pp. 400-401

<sup>200</sup> Scott, p. 147.

<sup>201</sup> En España ha habido grupos que interpretaban canciones del folklore tabernario: el grupo gallego A Roda fue uno de ellos.

<sup>202</sup> *Ibíd.*, p. 151.

En un plano práctico, estos espacios, sean de la naturaleza que sean, tienen como finalidad disciplinar y formular patrones de resistencia; en ellos se funciona de la misma manera que con la definición de un sentimiento, dice Scott: puede haber un sentimiento individual de, por ejemplo, cólera, como propone este autor, que es expresado, definiéndose lingüísticamente, y compartido con los *cómplices*, que irán definiendo esa cólera aún más, basándose en las experiencias comunes de sus relaciones con el poder:

Y para que, a continuación, se convierta en la propiedad social de toda una categoría de subordinados, éstos deberán encontrar en ella un sentido pertinente y un reflejo de sus articulaciones culturales y de la distribución de poder vigente entre ellos.

Ahí se produciría una evolución de una cólera *cruda* y más o menos individual, a una indignación *cocida* y colectiva: «La idea fundamental es que una subcultura de la resistencia o una contracostumbre es forzosamente un producto de la solidaridad entre subordinados»<sup>203</sup>. Pero, para ello, esos espacios han de tener unas características mínimas: fundamentalmente, que estén lo más alejado posible del poder y de sus agentes y, también, que los que conformaran dicho círculo creado en torno a él, que puede ser más o menos amplio, gocen de la confianza de los demás<sup>204</sup>. Scott hace, además, algunas apreciaciones al respecto sobre estos espacios como esenciales para la formación del discurso oculto: en primer lugar, que éste es un producto social, fruto de las relaciones de poder entre los subordinados; en segundo lugar, que el discurso oculto es como la cultura popular: no existe en una forma pura, sino sólo cuando es practicado, articulado, manifestado y diseminado dentro de los “espacios sociales marginales”; y que estos espacios son, finalmente, una conquista de la resistencia, «que se gana y se defiende en las fauces del poder»<sup>205</sup>. También aquí, fundamentalmente aquí, el concepto de “conquista” tiene una gran importancia: estos espacios, hasta ahora, eran relativamente privados y domésticos; fuera del hogar, los círculos de disidencia se pueden ampliar a otros lugares más o menos privados, pero cada vez más públicos: el bar, el café (los cafés de artistas e intelectuales en los años 40 y 50 todavía podían tener significaciones subversivas), el taller, el grupo de amigos de la clase en la Universidad, las vecinas en el mercado, etc. Los espacios de libertad no son estáticos y pueden irse ampliando de un ámbito privado a otro más público, paulatinamente. Para esto, James Scott se imaginó una frontera imaginaria entre el discurso público (el oficial, el de la dominación) y el oculto (el de los subordinados, el de los dominados) que estaría en constante presión entre unos y otros: una especie de “zona desmilitarizada” que la resistencia trata de conquistar y poder conservar para sí; una situación que él compara con una guerra de guerrillas en la que ambos bandos se tantean, igualan fuerzas y arriesgan avanzadillas<sup>206</sup>. Esta frontera imaginaria es plenamente vital porque en ella es posible ir introduciendo la cultura de la resistencia de manera que se vaya haciendo más visible poco a poco y, por tanto, más influyente en la sociedad: es un sitio donde se puede formar una verdadera cultura popular más amplia e influyente que socave a la cultura oficial. Esta imaginaria

---

<sup>203</sup> *Ibíd.*, p. 148.

<sup>204</sup> *Ibíd.*, p. 149.

<sup>205</sup> *Ídem.*

<sup>206</sup> *Ibíd.*, pp. 227-228.

ocupación de tierras se puede ir produciendo a lo largo del tiempo y sin que el poder apenas se dé cuenta para que, finalmente, cuando la situación puede estar más o menos madura, el discurso oculto comience a explicitarse y hacerse más público, casi a modo de desafío:

... el acontecimiento político más explosivo es la ruptura del *cordon sanitaire* entre el discurso oculto y el público. (...) ese tipo de momentos en que se expresa un desafío y una oposición abierta generalmente provocan una pronta respuesta represiva o, si no hay respuesta, una escalada de palabras y actos cada vez más atrevidos. (...) <sup>207</sup>

Esas ocupaciones se pueden hacer sobre *lugares* que la administración ha ido abandonando o descuidando, o también aprovechando contradicciones y situaciones nuevas sobre las que apenas pesan restricciones administrativas. Algunos ejemplos hubo en España que podemos avanzar: las parroquias de los barrios populares, al estar tan descuidadas por la jerarquía católica, acabaron por convertirse en focos de oposición, resistencia y subversión de la clase obrera, o aquellos santuarios que estaban controlados por una importante influencia nacionalista regional, que el régimen no se atrevía a tocar por regla general; la concentración anual de los tradicionalistas en Montejurra, con la conversión del Partido Carlista en uno progresista y la cada vez mayor presencia de elementos disidentes, se fue convirtiendo en un acto anti-franquista tan lentamente que ni el régimen se dio cuenta de ello; los Clubes de Amigos de la UNESCO, que acabaron por servirse de los mismos estatutos de esta organización internacional, en la que el régimen acababa de entrar, para criticar que no los cumplía; las bases sindicales en el Sindicato Vertical, que fueron cubiertas por miembros de las Comisiones Obreras; hasta hubo quien, en momentos de debilidad y descrédito del SEU, se infiltró en él para poder aprovechar sus recursos culturales (por ejemplo, el teatro) o lograr deserciones, etc.; o incluso la primera FM, que abrió Gonzalo García Pelayo en Radio Popular, debido a que no existía en España la frecuencia modulada, y desde donde se radiodifundió a los cantautores, el rock y el flamenco: toda la música marginada de los grandes medios. Pero, advierte Scott, toda fuerza opositora ha de ser consciente del valor que tienen estos espacios en la elaboración y divulgación de un discurso contra-hegemónico: no basta sólo con conquistarlo, también habría que formar en torno a él una propuesta cultural <sup>208</sup>.

Para moverse en esos espacios y transmitir los mensajes, dice Scott, se requiere de una planificación, de una habilidad y un conocimiento sobre lo que está permitido y lo que no, o lo que podría estarlo: es algo parecido a la habilidad que debe desarrollar un editor crítico en situaciones de estricta censura: aprender a escribir entre líneas. Han de moverse dentro de los límites de la ley, pero, a la vez, poniendo a prueba toda inconsistencia, ambigüedad, silencio y error que pueda presentarse:

... significa que esos grupos logran crearse una discreta vida política pública en un sistema político que, en principio, no permite que ese tipo de vida se organice sin su control directo. <sup>209</sup>

Como ejemplo, las propias Comisiones Obreras: eran ilegales, pero nada impedía a sus miembros, que seguían desconocidos como tales,

---

<sup>207</sup> *Ibíd.*, pp. 43-44.

<sup>208</sup> *Ibíd.*, pp. 152-153.

<sup>209</sup> *Ibíd.*, p. 169.

presentarse a las elecciones sindicales por las bases. Conocer la situación y comportarse con la suma de discreción que ésta requiere, es esencial para poder mantener la práctica en esos espacios públicos y su propio mantenimiento. Como dice Barrington Moore:

En cualquier sociedad jerarquizada existe un conjunto de límites a los que [...] los dominadores y los subordinados pueden hacer [...] Lo que ocurre, sin embargo, es una especie de constante tanteo para averiguar hasta dónde pueden llegar impunemente y para descubrir los límites de la obediencia y de la desobediencia.<sup>210</sup>

En un recital que Raimon ofreció en el Palau d'Esports de Barcelona, el 30 de octubre de 1975, durante el descanso, uno de los policías le exigió que suspendiera el recital, por los gritos que había oído durante la celebración de la primera parte; como no había una orden efectiva, Raimon le contestó que el recital estaba aprobado por el gobernador civil, con el que había pactado los términos, y sabía perfectamente hasta dónde podía llegar. No hubo, por contra, tanta suerte en los cuatro recitales programados en Madrid en 1976, cuando, fuera por el informe desfavorable del policía empeñado en gasear el pabellón por los gritos que también oía, o bien por las presiones del búnker, Manuel Fraga suspendió los tres recitales siguientes: aquí se debió de considerar que Raimon, el público, o ambos, habían sobrepasado los límites<sup>211</sup>. Un ejemplo, acerca de esos límites, que ilustra lo expuesto y lo siguiente

La disidencia opera, constantemente, ejerciendo presión sobre esos límites legales (incluso morales) para tratar de forzarlos y hacerlos retroceder un poco más. Si una insubordinación, dice Scott, tiene éxito, la frontera entre lo permitido y lo prohibido habrá quedado postergada en un nuevo límite, que será de nuevo explorado, paulatinamente ocupado y, finalmente, asaltado. Pero, advierte este autor, que esa victoria puede también traer consecuencias, como que los gestos o actos que antes estaban permitidos, y que de alguna manera contribuyeron a conquistar el antiguo límite, dejen de estarlo, y que, como consecuencia, el nuevo límite pueda ser más rígido todavía<sup>212</sup>, como hemos visto con el ejemplo de los recitales de Raimon:

... Ya estas aquí de pie  
con esa forma tuya de enseñarnos:  
dos pasos adelante y uno atrás,  
si es necesario.  
Se trata de luchar teniendo como arma la verdad. ...<sup>213</sup>

Como probablemente se habrá deducido, no fue una táctica más o menos espontánea. Sí lo era en cuanto los dominados, en la seguridad de sus hogares y de sus círculos más allegados, podían expresarse libremente; pero la idea de conquistar subsecuentemente determinados espacios y establecer una cierta influencia opositora, tiene su historia, que se remonta a cuando Lenin formuló la idea del *entrismo*, que consistía en infiltrar a los militantes en las estructuras de poder. Más adelante, según sostienen algunos, Palmiro Togliatti, basándose en ello, concretaría la estrategia de la *doble vía*: que los

---

<sup>210</sup> *Apud* Ibíd., p. 227.

<sup>211</sup> *Totes aquelles cançons de la Cançó*: “La muntanya es fa vella (1974-1975)”; *La tierra de las 1.000 músicas*: “La protesta”.

<sup>212</sup> Ibíd., p. 231.

<sup>213</sup> Víctor Manuel: “Marcelino”; 10.



obreros y militantes comunistas ingresaran en las asociaciones de masas que el fascismo había creado para poder utilizar las posibilidades legales que ofrecían, con la finalidad de mantener el contacto con las masas. Después, en 1940, Pedro Checa dictó instrucciones para infiltrarse en los sindicatos falangistas, que Heriberto Quiñones recuperaría en 1941, pero que fue condenada por el partido<sup>214</sup>. Todo cambiaría, sin embargo, cuando la guerra de guerrillas se estancó (especialmente, tras la aceptación del régimen por los organismos internacionales) y se impuso otra estrategia: la de crear una acción de masas. Aunque la táctica se venía haciendo en los años 60, incluso desde finales de los 50, es en 1970 cuando Santiago Carrillo formuló el concepto “zonas de libertad” en su *Libertad y socialismo*:

... Según él, los movimientos de masas habían conquistado unos espacios propios, unas «zonas de libertad», en su lucha cotidiana, conseguidas «frente a las instituciones y la legalidad franquista», en las que, por tanto, el poder de la dictadura había disminuido y parte de la población lo percibía. Aunque no eran «conquistas definitivas», ya se estaban usando como «bases de poder y de lucha democrática». Por lo tanto, el PCE tenía que «extender y desarrollar estas zonas comiéndole terreno al régimen».<sup>215</sup>

De ahí, aunque no sólo los comunistas emplearan esta táctica (también estaba la HOAC, por ejemplo), surgen la iglesia de base, las asociaciones de vecinos, las Comisiones Obreras, los clubs UNESCO, la Unión Militar Democrática, las parroquias rojas... Asociaciones que, insertándose en las bases de las asociaciones e instituciones del régimen, pretendían desestabilizarlo (cada vez cobra más sentido la letra de “L’estaca”, aunque pueda ser coincidencia), pero también cortar su influencia sobre la población. Y, además, los formadores de la cultura, incluidos los cantautores, que no sólo apoyaban y fomentaban muchos de esos espacios que tenían significación cultural, reforzándolos como auténticos centros de cultura para la resistencia, también eran espacios conquistados en sí. En muchos de esos sitios, físicos o figurados, se encontraba gente, o se formaban, ciertas señas de identidad que constituían una base para la cohesión grupal en ellos:

Las canciones y las excursiones tuvieron una importancia decisiva en la configuración y cohesión del grupo social que componían los socios del Club. (...) las canciones funcionaron como señas de identidad colectivas, que producían la empatía inmediata de quienes las cantaban y el descubrimiento de formar parte de un mismo grupo, con un pasado y unas vidas similares (...) <sup>216</sup>

Respecto a los espacios físicos, los cantautores tuvieron muchos problemas en conseguirlos. Haciendo una comparativa, los cantautores estadounidenses y los franceses tenían los cafés de las zonas más o menos bohemias de las grandes ciudades, mientras que los latinoamericanos constituían peñas<sup>217</sup>: eran lugares donde los cantantes podían actuar

<sup>214</sup> Rodríguez Tejada I, pp. 169-171.

<sup>215</sup> Ibíd. II, p. 274 [los entrecomillados son citas del texto de Carrillo].

<sup>216</sup> Antonio Gómez (2012), p. 52.

<sup>217</sup> En España, Gonzalo Reig, valenciano enamorado de la música andina y fundador del conjunto Los Calchakis, abrió a finales de los 70 una peña en Madrid llamada “Toldería”, que se convirtió en el templo de la canción latinoamericana en Madrid y centro de operaciones del Grupo Toldería. Véase González Lucini (2007), pp. 127-135.

libremente, socializar entre ellos y darse a conocer a la afición. Pero España era diferente: si bien en Barcelona se abrieron algunos locales habilitados, como la Sala Zeleste o la Cova del Drac, o incluso el festival anual *Sis hores de Cançó* en Canet de Mar<sup>218</sup>, la mayoría de las provincias carecían de infraestructuras y lugares propicios para este tipo de encuentros, por lo general, y así muchas iniciativas de canciones regionales fracasaban o no pudieron formalizarse nunca. Se podía actuar en una discoteca (lo que entonces se entendía por discoteca), como mucho, pero locales como los que existen hoy en Madrid desde los años 80 aproximadamente, como *Libertad 8* o la *Sala Galileo*, dedicadas casi íntegramente a los recitales de canción de autor, no existían, propiamente dichas, en esos años. Entonces, los espacios con los que podían contar para actuar eran apropiados para la función social y crítica, pero no tanto para el desarrollo artístico, tal vez: se empezó por los colegios mayores universitarios y las parroquias de carácter progresista de algunos barrios obreros (que ofertaban sus actuaciones junto a una intensa planificación cultural), los clubs de Amigos de la UNESCO (Barcelona, Madrid y Alcoi), asociaciones de vecinos (que podían colaborar o estar apoyadas por la parroquia), librerías y plazas de pueblos, siempre y cuando las autoridades lo permitieran, y aún así, a veces había confrontaciones con los caciques locales, como atestigua esta canción basada en hechos reales:

Con sus guitarras y flautas  
los juglares van entrando  
por las afueras del pueblo,  
pueblo con nombre de santo  
el nombre del santo Asensio.  
“Mira madre, los cantantes,  
quiero ira la función”  
“Ay, hija, tú no te metas  
que no tienen bendición  
y sólo tendrás problemas”.  
Llegando están a la plaza  
y les llama el alguacil  
que les quiere el secretario  
que les tiene que decir  
cuatro cosas sobre el acto.  
“Habéis de saber -les dice- que  
aquí nunca pasó nada  
y que nada va a pasar,  
pero sólo por si acaso  
refuerzos van a llegar”.  
Y aún añade el secretario,  
que tiene la guardia atrás,

---

<sup>218</sup> Las *Sis Hores de Cançó*, seis horas de canción, fueron una serie de recitales anuales multitudinarios que tuvieron lugar los veranos de 1969 a 1978, y que arrancaron a iniciativa de los miembros de La Trinca. En ellos, los cantautores de habla catalana actuaban ante una gran afluencia de público, en un aparente aire de libertad: incluso sucesos como el despliegue de una enorme *senyera* o Rafael Subirachs interpretando una emocionante versión de “Els Segadors”, pueden entenderse en este mecanismo de tanteo y conquista de espacios. El festival tuvo un gemelo, el Canet Rock, que reunía a los grupos de rock progresivo y cantautores heterodoxos en habla catalana, y del que Francesc Bellmunt dejó constancia en una película. Sólo una vez se prohibió el *Sis Hores de Cançó*: en el año 81, ya en democracia.

a los que vienen de afuera  
y a los que son del lugar  
una nueva advertencia:  
“Si se pasan sus canciones  
primero habrá suspensión,  
y luego nos los llevamos  
a dormir en la prisión,  
sí, en la prisión de Haro”.  
Los caciques y sus hombres  
retiraron los carteles  
que anunciaban la función  
pero muchas de las gentes  
han ido, igual que yo.  
Sabes, madre; los cantantes  
dicen cosas, dicen algo  
será que cuentan verdades  
que molestan con su canto  
sólo a las autoridades.  
Que yo sé bien que en el pueblo  
sí han pasado algunas cosas  
que valdrá más olvidarlas  
cuando todos las conozcan  
para mejor rechazarlas.  
Con sus guitarras y flautas  
míralos, madre, partir  
a seguir siempre cantando,  
aunque tengan que dormir,  
sí, en la prisión de Haro.<sup>219</sup>

Los de más éxito comercial podían ser reclamados para tocar en *boites*, donde el público distaba un poco de ser el habitual receptor del mensaje; esta práctica no fue del agrado del resto, que lo interpretaron como un *venderse* y los criticaron, a veces, con saña:

... Hay cantores mentirosos  
que mienten si están cantando,  
que cuando piensan en negro  
el disco les sale blanco

---

<sup>219</sup> Carmen, Jesús e Iñaki: “La balada de San Asensio” (Jesús V. Aguirre); *De lunes a sábado*. El autor de la letra y miembro del grupo, Jesús Vicente Aguirre, cuenta el suceso:

«Terminaba el mes de mayo de 1977 (o sea, hace 36 años) y los “jóvenes” de San Asensio organizaban un acto cultural. Todo fue bien, a pesar de una llamada del secretario, “que paséis por el ayuntamiento”. Y allí nos dijo lo que nos dijo, que no lo escribo porque se oye perfectamente en la canción. Con mi voz además, haciendo de malo, bueno, de secretario en esta ocasión. Que si “aquí nunca pasó nada”, y que si nos pasamos con las canciones acabamos en la cárcel de Haro (todavía no era el Hotel los Agustinos, aunque tampoco, que yo sepa, se utilizaba entonces para encerrar a nadie). Pero sonaba fuerte, aquello de dormir en la cárcel, la cárcel de Haro.

»Y estaba la gente. Que llenó el viejo cine. Y los chavales organizadores, que alguno lo pasó un poco mal, que también a ellos les dijeron algunas cosas los que mangoneaban el pueblo. Estuvimos con ellos y hasta volvimos para sentarnos en una mesa juntos y darle al clarete. Y... se acuerdan de aquello. Todavía. Todavía hoy... (...)».

“Una historia y una canción, La Balada de San Asensio”; en su blog *Sesentaycuatro* (jesus-vicente.blogspot.com.es/2013/06/una-historia-y-una-cancion-la-balada-de.html).

y por cuidar a las ventas  
ni su gusto están cuidando.  
No es lo mismo estar cantando  
arriba de una tribuna  
que andar cantando a la luna  
en esas boites tan finas:  
ya sa sabe la balanza  
para el lado que se inclina. ...<sup>220</sup>

Mientras tanto, en el extranjero, eran capaces de ir a cantar a asociaciones de emigrantes –haciendo la contra a los cantantes que enviaba el régimen–, de exiliados o establecimientos de la izquierda local, con mucho éxito; pero, también, muchos de ellos eran capaces de llenar el Olympia parisino, mezclando un público de paisanos y autóctonos. De vuelta a España, a principios de los 70, muchas de sus figuras, especialmente la Nova Cançó, tienen tal éxito que pueden actuar en grandes teatros (aunque el espacio, que impone una distancia entre el intérprete y el público, no es del agrado de todos, por esta razón<sup>221</sup>); y, finalmente, el gran momento del 76, en el que Raimon y Lluís Llach son capaces de llenar los estadios de fútbol, y además muchos cantautores comenzarían a ser requeridos para cantar en las fiestas de tal o cual pueblo. Pero cuando llegó la llamada *crisis de los cantautores* hubo que volver a los espacios reducidos, aunque también a los nuevos cafés que se habían comenzado a abrir.

En definitiva, no existían (salvo los casos citados en Barcelona) locales propicios para el desarrollo artístico, pero su presencia en esos otros espacios conquistados vino a consolidarlos como centros culturales y de oposición. En esos lugares, especialmente en los universitarios, junto a la poesía social, la novela realista, el cine neorrealista y otras manifestaciones, los miembros de aquellos círculos forjaron una cultura propia y colectiva con la que denunciar y criticar al régimen.

Pero, a parte de esos espacios, la canción de autor también emprendió el asalto a los medios de comunicación, aunque no fue fácil. En 1956 tendría lugar la primera emisión de TVE, y a finales de 1955, en su tradicional discurso de fin de año, el general Franco, en un increíble momento de lucidez, advirtió con solemnidad y alarmismo:

Tengo que preveniros de un peligro: con la facilidad de los medios de comunicación, el poder de las ondas, el cine y la televisión se han dilatado las ventanas de nuestra fortaleza.<sup>222</sup>

No estaba desencaminado el dictador, que sabía que los instrumentos que servían a su propaganda personal e ideológica podían también tener un doble filo, un reverso contra el que ya habían advertido: el de introducir la falseabilidad de su régimen, sus bases teóricas y prácticas, y hasta la de su propia persona, en torno a la cual gravitaba todo lo demás. Sabían que la información tenía esa contrapartida (quizás, por eso rara vez el NO-DO reproducía el sonido de la voz de Franco, prefiriendo leer fragmentos de sus discursos) de que quedaran al descubierto las contradicciones del propio

---

<sup>220</sup> Quintín Cabrera: “Milonga sobre cantores”; *Todo está muy negro*.

<sup>221</sup> Véase Á. Feito: “Labordeta, en Madrid. Los peligros de un recital”; *Triunfo* Núm. 726 (25-XII-1976), p. 18.

<sup>222</sup> *Apud* Rodríguez Tejada I, pp. 212-213.

régimen, pero, además, lo que era peor: que los *enemigos políticos* podrían infiltrarse en ellos y lanzar sus mensajes. De esta manera, a juicio de González Lucini, en la España bajo franquista se hacía realidad aquella advertencia de Platón que citamos en capítulos anteriores:

Y así fue, también, como aquello que Platón anunciaba en *La República* empezó a hacerse realidad: la «nueva canción» se fue introduciendo poco a poco, trastornando la vida pública y privada y llegando a influir decididamente –y hay que decirlo así, porque así fue– en la configuración de nuestra democracia.<sup>223</sup>

El régimen había tenido, mediante la férrea censura o el soterramiento de las actividades culturales, a la actividad literaria sometida al silencio casi más absoluto y mantenida a raya; la prensa la controlaba todavía totalmente y, junto al NO-DO y las noticias en la radio, eran el único modo que los ciudadanos tenían de estar informados. Pero la *reproductibilidad técnica* les venía grande, y algunas cosas eran tan novedosas que no sabían cómo reaccionar, como, por ejemplo, la televisión: en el año 64, Raimon, que ya era conocido a nivel nacional (sobre todo por su actuación en el Festival de la Canción del Mediterráneo), aparece en TVE interpretando sus dos temas más emblemáticos: “Al vent” y “Diguem no”; como consecuencia de esto, será vetado en televisión, al menos a nivel nacional, hasta los años 80. Pero éste no sería el único susto al respecto: en febrero de 1968 también hace una breve aparición en TVE Paco Ibáñez, interpretando “Andaluces de Jaén”, sobre el poema de Miguel Hernández<sup>224</sup>; también sería vetado al instante.

No obstante, Televisión Española era casi un coto cerrado, y tras estos sobresaltos se extremaron bastante las precauciones (los directivos se guardaron mucho las espaldas, pues a cada sobresalto solían seguir fulminantes ceses y despidos); la cosa no mejoraría demasiado durante la transición: hay cierta presencia en televisión, pero muchas veces acompañada de quejas y amenazas por parte de grupos ultras, como fue el caso del especial *Yo canto* de Luis Pastor. Pero la radio era algo distinto: a pesar del sello *no radiable*, grandes apoyos como el de Ángel Álvarez y muchos más, conseguían colgar de vez en cuando la *nueva canción* y el folk en todos los idiomas; después llegaría García Pelayo y su 99.5, en Radio Popular, en donde sus colaboradores pinchaban aquellas canciones que, no habiendo sido prohibidas, rozaban el límite de la ilegalidad administrativa. Y, finalmente, la prensa. Primero tenemos la prensa musical y juvenil especializada: por un lado, aquella que puede denominarse de gustos adolescentes, que a partir de los éxitos de Serrat y Raimon abrían miras hacia otros intérpretes bastante alejados de la figura de ídolo adolescente, como el colectivo Voces Ceibes; luego estaba, andando el tiempo, prensa más *adulta*, como *Ajoblanco* y *Ozono*, que dedicaban extensas páginas tanto a los cantautores como al rock adulto extranjero y nacional. Pero tampoco es nada desdeñable el apoyo que estos cantantes recibieron en prensa de contenido crítico, como *Triunfo* o *Informaciones*, o incluso las ediciones satíricas *Hermano Lobo* y *El Papus*: prensa especializada con contenido crítico que contribuye a una verdadera

---

<sup>223</sup> González Lucini (1998), p. 59.

<sup>224</sup> Hay quien interpreta este “desliz” como producto de una presión ante la posibilidad de que Francia volviera a quedarse con un valor nacional, como ocurrió en el pasado con Luis Mariano.

publicitación y promoción de estos cantantes a través de reportajes, reseñas de discos, críticas de conciertos, entrevistas y hasta semblanzas.

De esta manera, la canción de autor se fue haciendo un hueco a través de los medios de información, gracias, sobre todo, a jóvenes profesionales empeñados en introducirlos a través de las ondas o el papel: éste también era un espacio que se iba conquistando paulatinamente, de manera que su producción se fue haciendo más presente, e incluso cotidiana en algunos hogares. No obstante, todo esto puede parecer muy positivo, pero no se debe olvidar lo dicho en la introducción: que todavía pesaban las multas y las prohibiciones sobre los recitales, y hasta las detenciones, ya que se seguiría operando con los esquemas legales del franquismo y había en la administración quien se aferraba a ellos. Lluís Llach, Serrat y Raimon aparecían en televisión española, incluso estando vetados, pero sólo en difusión en circuito cerrado para Cataluña. *Triunfo* o *Informaciones* podían hacerse eco de un próximo recital, individual o multitudinario que, fulminantemente, era suspendido por cualquier motivo que parecía de lo más peregrino. Y que radio-difundir algunos discos o canciones, a veces, se convertía en una competición entre los locutores por ver hasta dónde podían soportar los jefes de la cadena y la administración<sup>225</sup>.

Pero también la canción, al igual que la poesía social y otras actividades artísticas de resistencia, se constituía por sí sola en un espacio a conquistar, aunque dentro del ser humano a nivel individual, y aquí radica en ella algo fundamental para constituirse en parte de la cultura de la resistencia, sobre todo por el aporte a la moralidad que constituía. Esta visión de la canción como espacio en sí viene otorgada, en buena medida, por la dimensión de desvelamiento de la realidad por el arte:

Naturalmente, frente a una postura ante la vida cargada de agresividad y de violencia, frente a unos planteamientos teóricos que comportaban un desprecio real a la existencia de hombres concretos aquí y ahora —a las mayorías o a las minorías que no fuesen las mayorías o las minorías adictas y, en esta medida, participantes del carisma divino—, había que oponer, en virtud del principio general de la antítesis, lo que podríamos llamar remansos psicológicos, ideas o apoyaturas que, mediante una enajenación sistemática de la realidad, aportase los elementos necesarios capaces de lograr una transposición o transferencia de las aspiraciones, tanto a nivel individual como colectivo.<sup>226</sup>

Cualquier sistema social impone sobre la población su concepción de lo normal y de lo aceptable y, a la vez, de lo inadmisibile, de lo anormal y de lo despreciable; algo que se ve acentuado en regímenes autoritarios que, además, pretenden basarse en la mayor productividad al menor coste. Tal imposición crea sobre los disidentes un cierto complejo de anormalidad, de desubicación, algo semejante a lo que expresa Jei Noguerol:

... A vida que me fixeron non é pra min,

---

<sup>225</sup> Cuentan que el director de Radio Popular casi tiene un accidente en coche el día que Antonio Gómez pinchó “La Internacional” interpretada por unos pescadores sicilianos. Sin embargo, Gómez quita hierro al asunto, asegurando que no sabía que la canción que pinchaba acababa con los pescadores cantando la canción más prohibida en la España de entonces.

<sup>226</sup> López Barrios (1976), p. 7.

síntome un estranxeiro no meu país...<sup>227</sup>

A este complejo de anormalidad e incluso de culpa, se une la disociación que crean las noticias gubernamentales de que los ciudadanos nunca habían conocido mayores cuotas de bienestar, de paz y de felicidad. Por esta razón, a nivel individual, cuando alguien oía las letras de estas canciones, sobre todo de aquellas que parecían dirigirse a las personas concretas de un modo más directo, se sentía menos solo en sus tribulaciones, preocupaciones y problemas, descubriendo que había muchos más como él, que estaban disconformes o compartían su condición. El fenómeno podía también alcanzar mayores dimensiones en el caso de canciones que se dirigen a las clases humildes o que empatizan con colectivos marginales, especialmente marginados por su naturaleza, como los homosexuales, las mujeres o los gitanos, ya que incluyen la idea de normalidad en sus acepciones:

"Perdóneme, inspector:

todo ha sido un error.

A este señor

no le conozco yo.

Pasaba por aquí

y me quedé a mirar

cómo la Alhambra

reluce como el mar."

Y, claro, no les creyó

y les fichó a los dos,

y una sentencia

de soledad firmó.

Así empezó la mascarada:

le bautizaron de nuevo pederasta;

desde el colegio hasta la casa

le iban bajando las bromas

por la espalda.

Cortaron trajes con la vergüenza

hicieron chistes con su culo y su conciencia.

Y así, entre el llanto y la risotada,

empezaron a echarle,

y empezaron por Granada.

Tani, Tani,

la moral es de los justos.

Tani, Tani, Tani...

no hay piedad entre los brutos.

Tu moral no es diferente,

es solamente pecado;

no ves que no quiere la gente

la justicia en otra mano

que no sea como ellos,

que sea diferente,

que no sea de nacimiento

católico, disciplinado y decente.

Y se marchó de allí,

---

<sup>227</sup> Jei Noguero: "Canciós"; *Denantes dos vinte anos*.

y se marchó a París,  
 buscando un sitio  
 donde poder vivir.  
 Y de allí a Barcelona,  
 y otra vez a París,  
 y de Amsterdam  
 a Valencia y a Madrid.  
 Y en cada sitio igual,  
 con el amor detrás,  
 como una carga  
 difícil de llevar.  
 Tan sólo de fregona  
 le dieron un trabajo:  
 las mariquitas sólo saben  
 lavar vasos;  
 no pueden nada,  
 no saben nada,  
 son caprichosas,  
 tienen la pluma en el alma.  
 Por ser homosexual  
 no se puede ser  
 ni respetable,  
 ni comunista,  
 ni aun burgués.  
 Todo es un chiste  
 donde dejarse la piel. ...<sup>228</sup>

Estas canciones, a nivel individual primeramente, pueden constituir un espacio mental donde refugiarse y fortalecer unas convicciones, pero también, y junto a ello, canciones que pueden ser pequeños refugios ante la implacabilidad de lo cotidiano; es cierto que esa potencia la tiene cualquier tipo de canción: hasta las más frívolas, dependiendo de los gustos personales o de la historia emocional del individuo; pero en estas canciones de autor, tanto por la temática que tocan como por las circunstancias socio-políticas, tienen esta función mucho más acentuada, es decir, de manera consciente. De ahí que haya gran número de canciones que son una reivindicación de espacios pequeños en donde una persona puede llevar a cabo su realización, como podría decir González Lucini<sup>229</sup>, en canciones como “Paraíso ahora” de Pablo Guerrero, “Un metro cuadrado” de Vainica Doble o “Petita estança” de Maria del Mar Bonet. Así, a veces, no sólo las canciones, sino toda obra de arte, puede llegar a ser ese refugio personal donde realizarse y sentirse libre.

Enmig del pit hi tenc  
 una finestra blava  
 oberta sobre el port  
 d'una illa blanca  
 i et mostrarà la mar  
 tempesta i calma.  
 Dins el meu pit hi tenc

<sup>228</sup> Patxi Andión: “Tani”; *Cancionero prohibido*.

<sup>229</sup> González Lucini (1989) II, p. 29.



la meva cambra  
 obri la porta al fons  
 sentiràs l'aire  
 entraràs al jardí  
 petita estança.  
 Enmig dels tarongers  
 una font raja  
 escolta la cançó  
 que la font canta  
 i et dirà molt baixet  
 que l'amor passa.  
 Damunt el pit hi tenc  
 com dolça marca  
 la teva mà amic  
 coloma blanca  
 ben endins del xiprer  
 nia la garsa.<sup>230</sup>

En este nivel individual, las canciones de autor tienen la importancia de decirle al oyente que no está solo, que su comportamiento, condición o circunstancias no son anormales o mezquinas, y que, especialmente, él/ ella merece la pena: suponen un verdadero insuflado de moral, tal vez comparable, en cierto modo, a los sentimientos que las canciones de amor de ídolos juveniles levantan entre sus seguidoras, que se sienten destinatarias de ellas: quizás insistamos demasiado en ello, pero, tal vez, las canciones comprometidas que mejor funcionarían eran aquellas que tenían un esquema similar al de las canciones de amor. Después llega la socialización de la canción entre varios oyentes: ocurre con toda canción, de cualquier género, que sus oyentes intercambian las impresiones y sentimientos que determinada canción levanta en ellos, y en la canción de autor no es distinto, pero con la particularidad de que esas impresiones y sentimientos pueden referirse, además, a las circunstancias socio-políticas o a la filosofía existencial o humanista que su mensaje contiene. Aquí la canción de autor puede actuar como espacio de significado compartido, si nos la imaginamos como un punto al que confluyen varias personas a las que esa canción les despierta sentimientos y pensamientos parecidos: con ese espíritu nacieron los talleres o simposiums conocidos como disco-forums, a los que ya hemos aludido. El concierto o el recital era la concretización física de la significación de las canciones como dichos espacios, cuando todo un auditorio era capaz de cantar al unísono una misma canción, movidos por un mismo sentimiento que no era producto de una alienación, sino de la libre elección. Había canciones que simbolizaban ese encuentro pleno de toda la oposición, porque eran, quizás, las que mejor representaban la sensibilidad del público: «El público pide, sobre todo, **Diguem no, D'un temps d'un país** y todo lo que más directamente le alimenta de espíritu de resistencia»<sup>231</sup>. Muchas de esas canciones no seducían por un mensaje en concreto, sino por un cruce de multiplicidad de implicaciones y significaciones, como opinaba Joan Fuster sobre las canciones de Raimon:

<sup>230</sup> Maria del Mar Bonet: "Petita estança"; *Alenar*.

<sup>231</sup> M. Vázquez Montalbán: "El raimonismo: más allá del bien y del mal"; *Triunfo* Núm. 494 (18-III-1972), p. 46 [subrayado en el original].

... *¡Digueu no!* condensaba una confusa acumulación de aspiraciones revolucionarias, imperiosas, y no resueltas. Durante años, entre nosotros, oír cantar o cantar el *¡Digueu no!* equivalía a una identificación subconsciente –o no– de *La Marsellesa*, *La Internacional* y *Els Segadors*. La canción suplía al himno inexistente. (...) <sup>232</sup>

Pero si hubo un espacio a conquistar por excelencia, que simbolizaba el verdadero encuentro público y libre a grandes niveles, ése era la calle. La calle, como tantas otras cosas, estaba en poder del régimen, para el cual la prioridad era conservarla con objeto de mantener el *orden* y la *paz social*, que podían verse alterados por las huelgas y manifestaciones; ese era el espíritu que llevó al ministro de la Gobernación, Manuel Fraga, a responder a la argumentación de Ramón Tamames de que no podía impedir una concentración porque «la calle es de todos», con un lapidario «¡La calle es mía!» <sup>233</sup>

El símbolo de la calle ya estaba presente en la poesía social, cuando Gabriel Celaya hacía su llamamiento: «A la calle, que ya es hora»; su conquista total suponía la señal de que ya se podía salir de las catacumbas y expresarse y actuar con plena libertad. En términos generales, la oposición entendía la calle como:

... un lugar de encuentro y de identificación a niveles populares, punto de confluencia que pertenece a todos por igual y al que todo el pueblo es convocado en su desnudez y en su espontaneidad. <sup>234</sup>

La calle tenía esa implicación semejante al antiguo *ágora* griego: lugar de encuentro y de libre cambio de ideas que no pertenece, en esencia, a nadie por pertenecer a todos; un lugar en donde se podía hacer política, entendida en su práctica pública, como lugar para expresar ideas; pero que también, una vez tomada, significaría que las libertades públicas habían sido conquistadas. Obviamente, la calle, como símbolo, también está presente en muchas canciones de los cantautores, incluso no sólo en canciones, sino en aquellas puestas en escena en las que salían tocando en los espacios públicos: la calle, las plazas de los pueblos, al aire libre etc., ejerciendo una práctica en libertad: tocar música para que ésta fuera escuchada por todos; era ese espacio a reivindicar y a conquistar, quebrando el monopolio de unos pocos, y tomarlo para hacer manifiesta una realidad y una exigencia:

... Tú tampoco, amigo, pienso yo,  
aguantarás toda tu vida, creo yo,  
y al fin un día quizá,  
sientas que te ahoga la vergüenza  
y salgas gritando por las calles.  
Sí, quizás. <sup>235</sup>

Efectivamente, muchas de estas canciones, como “Nosa é a rúa” de Bibiano o “El burro i l'àguila” de Pi de la Serra, que ya hemos visto, hacían referencias a la calle como espacio público a conquistar. Por regla general, como defiende González Lucini, muchas de estas canciones tomaban la forma concreta de una invitación: «Convocatoria callejera, popular y solidaria, que se reviste de aires frescos; en danzas y júbilos que predicen o anuncian el final de

<sup>232</sup> En Cuadernillo de Raimon: *Totes les cançons*.

<sup>233</sup> R. Tamames: “De las fiestas de la coronación a ‘la calle es mía’”, en J. Sinova [Editor] I, pp. 236-237.

<sup>234</sup> González Lucini (1989) III, p. 321.

<sup>235</sup> Hilario Camacho: “Como todos los días” (Gómez-Camacho); *op. cit.*

la noche insolidaria y el despertar al alba de la alegría y de la fraternidad»<sup>236</sup>, tal y como se manifiesta en este tema de Carlos Cano:

... A la calle, a la calle.  
Ay, qué güeno que ya nos da el aire.  
A la calle, a la calle, ay,  
qué güeno que ya empieza el baile.<sup>237</sup>

La calle, finalmente, era el sitio para la revuelta, para la amistad, la concordia, el vecinazgo, la expresión: la calle había de ser tomada por toda esa serie de personas que hasta ahora habían estado despreciadas, marginadas y perseguidas:

A tapar la calle  
que no pase nadie  
que vista de negro  
que lleve pistola  
que hable de la guerra  
y beba Coca-Cola  
a tapar la calle.

A abrir la calle  
que pase la gente  
que vista de flores  
que beba aguardiente  
que va hablando sola  
y pinta en las paredes  
a abrir la calle.

A tapar la calle  
que no pase nadie  
que no tenga dudas  
que vaya con prisas  
y tenga señora  
que le lava y le guisa  
a tapar la calle.

A abrir la calle  
a las abuelitas  
jugando a canicas  
y a los niños malos  
que cambian un duro  
por dos perras chicas  
a abrir la calle.

A tapar la calle  
que no pase nadie  
de los que han ganado  
y nos han legislado  
y nos han controlado  
y nos han sermoneado  
a tapar la calle.

A abrir la calle

---

<sup>236</sup> González Lucini (1989) II, p. 322.

<sup>237</sup> Carlos Cano: "El baile del abejorro"; *A duras penas*.

que pase la gente  
que nunca ha pasado  
y los mal peinados  
y el Señor Obispo  
con su novia de triciclo  
a abrir la calle.

A tapar la calle  
que no pase nadie  
que viva de alguien  
con casa de loro  
que vaya montado  
sobre el as de oros  
a tapar la calle.

¡A abrir la calle!  
¡a tapar la calle!  
¡a vivir la calle!  
¡a soñar la calle!  
¡a tomar la calle!<sup>238</sup>

La cuestión, volviendo a los inicios, es que la oposición cultural, y la oposición en general a través de ésta, consiguió conquistar unos espacios, poco a poco, en donde poder ejercer una cierta libertad semi-pública todavía negada. La importancia de estos espacios vitales fue que ayudaron a consolidar el pensamiento opositor, a colectivizarlo, sirviendo de plataformas de intercambio de opiniones, y todo ello, a la vez, con un importante papel cultural que no necesariamente, o no del todo, tenía finalidades políticas. A medida que el franquismo sufría su propia degeneración orgánica, los límites en donde se situaban esos espacios, reales y figurados, fueron retrocediendo: entre 1974 y 1975, como dijo Enrique Tierno Galván, la sociedad estaba en un álgido punto de concientización y de politización progresiva. Sin explicárselo todavía el régimen, mientras un sector echaba la culpa a los *aperturistas*, la cultura de izquierdas había invadido la sociedad entera.

### **Cultura=crítica**

*La cultura és usada pels dos bàndols,  
els que la van desfent sense manies  
perquè fa raonar i no és rentable,  
els campanuts tibats que se la guarden.*

Pi de la Serra

Pero esta labor no fue meramente política, sino también cultural, en cuanto la cultura tiene significación crítica y humanista a la vez; como agentes culturales, los cantautores introdujeron la crítica en una sociedad que, a mediados de los años 70, era cada vez más consciente: la marginalidad inicial iba dando paso a un reconocimiento que ya no era sólo cultural, sino también plenamente social (con toda la instrumentalización que algunas personas llevaran a cabo de manera coyuntural), porque habían conectado muy ampliamente con la sensibilidad popular de ese momento. En palabras de Vázquez Montalbán, la *palabra crítica* fue «haciéndose inevitable, insustituible y al final del franquismo, hegemónica»:

---

<sup>238</sup> Pablo Guerrero: “A tapar la calle”; *A tapar la calle*.

Buena parte de este logro hay que atribuirlo a los cantautores y dar valores de piedras angulares a lo que significó el grito de Raimón [sic] con **Al vent** y el esfuerzo de Paco Ibáñez para significar o resignificar críticamente buena parte del mejor patrimonio poético español. Estos discos dan un cumplido censo de letras y músicas que pusieron en solfa la mentira de la dictadura y testimonian sobre el compromiso de unos cantautores que casi siempre, en difíciles condiciones políticas, consiguieron conectar con la sociedad civil, mediante la acción de una vanguardia intermediaria: aquel ejército de sombras que luchó contra el franquismo, muchas veces sin que lo supiera la inmensa mayoría de la población. Aquel ejército de sombras convocó una y mil veces a estos cantantes para que combatieran la mentira franquista con la verdad duplicada de la letra y la música.<sup>239</sup>

La importancia de la canción de autor, a parte de la que ya tiene *per se*, estaba en que, al contrario que otros movimientos musicales juveniles que practicaban una cierta marginalidad, se integraba en toda una cultura que, habiendo sido truncada en 1939, arraigaba directamente en la cultura de la resistencia de la posguerra. La canción de autor, es importante considerarlo, era otra de las manifestaciones de la cultura *insumisa, opositora, disidente, de la solidaridad*, etc.: una cultura en la que los practicantes de varios campos se apoyaban mutuamente de alguna u otra manera en sus producciones y actuaciones públicas: todas ellas contribuyentes a formar toda una cultura alternativa y opuesta a la oficial, que promocionaba la solidaridad frente al egoísmo institucional. La ruptura con ésta se empezó a producir en los primeros años 60, coincidiendo con un cierto relevo generacional que, además, vino a reforzar a las generaciones anteriores. A mediados de esta década la oposición ya es ciertamente visible, hasta el punto de que la prensa comienza a hacerse eco de ella (aunque a su modo). El gobierno trató de reaccionar con leyes “cosméticas”, como dice Shirley Mangini, que pueden interpretarse, a pesar de sus trampas, como una pérdida de terreno; pero llegó un momento en que la situación se le hizo insoportable y reaccionó como naturalmente sabe hacerlo: de forma violenta, imponiendo el estado de excepción de 1969, que constituye un importante varapalo a las producciones culturales críticas, muchas de ellas, discos de la canción de autor. Pero ya, a estas alturas – incluso desde mediados de los 50–, los intelectuales y artistas son vistos como símbolos de la disidencia, más incluso que los lejanos (por necesidad) líderes políticos, y más cercanos, también, por su lenguaje.

Elías Díaz enumeró algunas aportaciones de la cultura oposición, que él denomina «la cultura y el pensamiento liberal, democrático y socialista español», al antifranquismo. En primer lugar, emprendió un *tenaz* proceso de reconstrucción de la razón frente al odio a la inteligencia y a los dogmatismos tanto políticos como religiosos: el «tradicional recelo anti-intelectual del catolicismo hispánico y frente al irracionalismo de inspiración fascista», propios de los primeros instantes del franquismo, pero también, más adelante, una conquista frente a esto y a las determinaciones *racionalistas* tecnocráticas, pretendidamente desideologizadas.

---

<sup>239</sup> Vázquez Montalbán: “Canciones para después de una postguerra”; libreto de Varios: *Homenaje a las víctimas del franquismo* [subrayado en el original].

En segundo lugar, una conquista por la libertad, pero no sólo política, sino también moral, entendida como una liberación del ser humano frente a las formas de opresión y alienación, fueran viejas o nuevas. También, en tercer lugar, constituyó un *punte* hacia el pasado: reconstruyendo la cultura liberal, democrática y socialista anterior a la guerra.

En cuarto lugar, la constitución de una comunidad intelectual en la que se integran también los exiliados y transterrados: los intelectuales que residen en España dan a conocer, cuando pueden, las producciones de aquellos artistas e intelectuales que viven en el extranjero y que están más o menos vetados en el país. Y, en último lugar, la superación del aislamiento intelectual al que el franquismo había sometido a los ciudadanos; con ello también, la reivindicación de las culturas lingüísticas minusvaloradas por el régimen<sup>240</sup>.

La cultura, así entendida, se había comenzado a hacer fuerte en los años 50, y así extiende su influencia sobre los años 60, años en los que comienza un verdadero inicio de ruptura con la cultura oficial: una ruptura que se expandía hacia todos los ámbitos, y la música sería ya también uno de ellos (quizás el último reducto que quedaba por tocar) con la aparición de los cantautores:

... decididos a revalorizar, en la medida de lo posible, la poesía, la música y la propia lengua de los distintos puntos de España. En reacción a las charangas triunfalistas y alienantes de tiempos pasados, el despertar musical de los años sesenta marcaba el inicio de ruptura con toda una cultura –y una música– dominante, propiciada e instrumentalizada por el poder para perpetrar un “status” social definido. (...) <sup>241</sup>

Hay quien explica el surgimiento de la canción de autor, y también el de una cierta cultura popular, por los movimientos demográficos que tuvieron lugar entre los años 50 y 60, y por la aproximación a los modelos sociales europeos: la creación de cinturones obreros alrededor de las ciudades trajo consigo una reactivación de cierto activismo social, que sería la base de toda iniciativa progresista. Ésa es la opinión de Francisco Almazán:

... A partir de este momento empieza a producirse no sólo un desplazamiento geográfico –del campo a la ciudad–, sino histórico –de la sociedad rural arcaica a la sociedad urbana industrial– y con estos cambios una nueva concepción de la cultura popular, del arte popular y de sus canciones. «Al vent», una canción grito, aparentemente abstracta y existencial rompería el silencio suscitando reivindicaciones muy concretas en un campo abonado para que todos nos entendiéramos a la menor seña. Y detrás toda la nueva canción vasca, gallega, extremeña, castellana y andaluza, estas últimas enlazando con el viejo romancero, río-pueblo, donde siempre bajaron a tomar agua los resurgimientos de la canción, el teatro y la poesía verdaderamente significativos artísticamente y socialmente entendidos, desde Lope de Vega al grupo Tábano de la «Castañuela 70», pasando por García Lorca y Miguel Hernández. <sup>242</sup>

En este panorama es donde las generaciones que nacieron en la década de los 40 va descubriendo, por cualesquiera de las vías que ya mencionamos,

---

<sup>240</sup> Elías Díaz, pp. 15-17.

<sup>241</sup> Domenec Font, *op. cit.*

<sup>242</sup> Francisco Almazán: “50 años de nacional flamenquismo”, *op. cit.*

el legado cultural amagado por la cultura oficial; redescubren la poesía y algunas canciones, especialmente las de la guerra, y consideran cómo poder hacer algo para divulgarlo y rehabilitarlo:

Los jóvenes intelectuales descubren entonces en su propia casa, además del perenne Lorca, casi deshumanizado en su cristalina belleza, los grandes poetas que levantaron su testimonio en los años de lucha, como Miguel Hernández y Antonio Machado. Hay quien encuentra entonces las viejas canciones, increíblemente viejas, reliquias dolorosas de un momento fabuloso; circulan los registros grabados en discos extranjeros (con etiquetas falsas para el comercio clandestino). Las simples pero gloriosas palabras de orden encerradas en los surcos hacen nacer la nostalgia de una lucha y de una capacidad de resistencia que parecían desaparecidas. No son ésas ya las tonadas que servirán a los combatientes de hoy; nuevas canciones, nuevas palabras de orden que no están ligadas a la derrota nacerán: comentarán las manifestaciones estudiantiles, las huelgas obreras, los procesos y las persecuciones del régimen que lleva más de veinte años. Es de las batallas de hoy, de la sensibilidad de hoy, que nacen las canciones de hoy.<sup>243</sup>

Y ahí, con los presupuestos de ayer aplicados a la sensibilidad de entonces, apareció la canción de autor como espacio a conquistar y como parte importante y fundamental de la cultura de la resistencia. Lo que empezó como señas identificativas de la oposición estudiantil, poco a poco se fue transformando en una manifestación masiva: «Por unha banda, o sistema prohibía, censuraba e multaba; por outra, a canción era arroupada cada día por milleiros de seguidores»<sup>244</sup>. Y, aunque no puede de ninguna manera ser determinante, gran parte de su esfuerzo y de su éxito se debió a la voluntad de expresarse y presentarse como una alternativa a lo establecido, como una oposición al régimen, a sus mitos, a su historia, a sus valores...

Franco sólo tenía una virtud..., hacernos desempolvar la fantasía: ¡hemos pasado tanto tiempo soñando que acabábamos imaginándonos las cosas más hermosas!<sup>245</sup>

## Épica

*¿Creéis que a un pueblo de este temple se le puede dominar por la violencia?*

Alejo Carpentier

*La Historia tiene dos caminos: una, la que escriben los historiadores según les va la feria, y otra, la que escribe el pueblo analfabeto, que es muy hermosa, porque la escribió cantando.*

Atahualpa Yupanqui

Hay en la cultura de la resistencia una dimensión importante, que sirve tanto para desmitificar los preceptos de la cultura oficial como para reivindicar la historicidad de la población humilde, y dignificar así su aportación a la historia. Basándonos en gran medida en Bertolt Brecht, lo llamamos la

<sup>243</sup> S. Liberovici y M. Straniero, pp. XVIII-XIX.

<sup>244</sup> Benedicto García, p. 107.

<sup>245</sup> Lluís Llach en Pep Blay, p. 30.

*dimensión épica*, aunque tiene varias aplicaciones. Manuel Vázquez Montalbán enmarca lo que esta dimensión pueda ser:

Todo ser humano tiene derecho a la expresión estética y a la expresión épica. Una minoría consigue hacer de ello su medio de relación con la realidad: artistas, escritores, deportistas, guerreros, matones, etc. Pero la inmensa mayoría trata siempre de conseguir esa pequeña ración de estética y épica indispensable para seguir viviendo con la cabeza sobre los hombros. Las canciones son esa ración de estética que más se presta a ser recreada a medias entre el que la emite y el que la recibe. Esta bipolaridad del sujeto creador que Goethe había visto en la existencia misma del hecho artístico comunicado y reactualizado en cada lectura, contemplación o audición, tiene en la canción la interesante faceta de que puede convertirse en un test sobre psicología colectiva y sobre el temple sentimental popular de toda una época.<sup>246</sup>

Así que, cuando hablamos de esta dimensión épica nos referimos a las aplicaciones que pueda tener subir a las clases proletarias a la dignidad histórica. Pero cabría advertir que ciertos regímenes trataron también de apropiarse de esta dimensión.

El régimen franquista era profundamente clasista y profesaba un desprecio casi absoluto hacia el pueblo, al que sólo concebía desde una perspectiva instrumentalista, pero, de vez en cuando, tenía concesiones a niveles individuales en las que una persona anónima podía sentirse protagonista por un día. No eran exactamente los concursos de habilidad, variedades y curiosidades, o del tipo tan explícito como *Reina por un día* (programa en el que se concedía, por un día, la realización de los sueños de una mujer anónima), sino las iniciativas institucionales de las que el NO-DO se hacía eco: premiar a una persona anónima, por ser la persona número tal mil o tal millones en hacer o sucederle algo, en metálico y con una serie de bienes o servicios; o iniciativas, públicas o privadas, de tipo caritativo, como la *Operación Plus Ultra*, que premiaba a niñas y niños excepcionales en su cotidianidad. Eran iniciativas en las que, por un día o un breve período de tiempo, una persona anónima podía sobresalir del resto y cobrar un efímero protagonismo público. Puede que muchas de esas iniciativas fueran sinceras y bienintencionadas, pero el régimen las utilizaba para hacer propaganda interna, de la misma manera que había promocionado y utilizado a ciertas figuras y artistas populares salidas de la miseria, incluso del bando perdedor. Lo cierto es que, en cuanto a los programas televisivos o radiofónicos, éstos pasarían hoy en día desapercibidos: hay que tener en cuenta que entonces no había casi variedad de oferta informativa radiofónica y televisiva, por lo que el protagonismo era a nivel nacional; y, por otro lado, era muy significativo que en una sociedad clasista, llena de ídolos y mitos que decían haberse hecho a sí mismos, se concediera que una persona común, sin grandes aptitudes aparentes, pudiera ser, por un día, protagonista casi absoluto. Lo cierto es que ocupaba en la conciencia colectiva de los ciudadanos el que pasara algo que rompiera, además del habitual anonimato social, la gris cotidianidad.

Nadie conoce mi doble identidad,  
tras mis gafas de concha se oculta la verdad.  
Si supiera el terrible director general

---

<sup>246</sup> Vázquez Montalbán (1971), p. 10.



que mi auténtico nombre es el de Supermán.  
 Mi esposa que protesta del escaso jornal,  
 las letras que me copian: el círculo fatal;  
 el jefe que me grita por cualquier nimiedad...  
 todo acabará el día, el día de Supermán.  
 Llegaré a la oficina en un vuelo triunfal,  
 el jefe, sorprendido, perdón implorará.  
 Me vengaré del pobre director general  
 traspasando mi cuenta a una banca rival.  
 Querrán nombrarme jefe de contabilidad,  
 las mujeres más bellas por mí suspirarán:  
 ¡Quién fuera la elegida del nuevo Supermán!  
 Y mis hijos contentos y orgullosos dirán  
 ¡Ese que va volando por el cielo es papá!  
 Mientras tanto trabajo como un esclavo más,  
 tras mis gafas de concha se oculta la verdad.  
 Y muy pocos dirán: “¡Es Supermán!”  
 -Supergarcía: pásese por el despacho del jefe de personal;  
 ha vuelto a llegar tarde, Supergarcía.<sup>247</sup>

Pero no es lo mismo que el sentido épico que encontramos en el arte comprometido, ya que, en primer lugar, no es algo así como una gracia azarosa, sino que responde a un sentido de justicia; no es algo efímero, sino su dignificación como algo histórico e importante; y no afecta sólo a un individuo o a un pequeño grupo de personas, sino a cuantas más posibles, tratando de ampliarse a la humanidad entera. Este sentido épico se apoya en cuatro columnas fundamentales: historificación de las clases bajas, protagonismo colectivo, desromantización de los hechos históricos y de la versión de los dominadores (junto a la desmitificación o relativización de su escala de valores), y, finalmente, una reivindicación de las personas comunes y de su vida cotidiana. Este sentido épico se va formando en un proceso histórico en el arte.

Tradicionalmente, el arte de todos los tiempos había tratado sólo de los grandes hechos históricos y sus protagonistas, mientras que las clases subalternas se mantenían en un segundo plano, como formando parte del paisaje: su destino y su historia no importaban. Sin embargo, a pesar de esto, hubo artistas que dejaban sobresalir a estas clases desde el trasfondo, de alguna manera:

Y entonces observábamos cómo en las obras que estaban dedicadas a los privilegiados y a los elegidos, también se hacían notar los rostros de los soldados y de los siervos, cómo sobresalían más convincentes, más fuertes, más ricos en experiencias que los de sus señores. (...) <sup>248</sup>

Dice Peter Wess, a la vista de los frescos de Arezzo, observando que en muchos pintores, desde Mantegna a Goya, los obreros comenzaban ya a asomarse al primer plano, perdiendo su función meramente decorativa y cobrando cierto protagonismo en la historia que esas obras relataban. En cualquier caso, parecería que existía también un arte oficial y un arte oculto,

<sup>247</sup> Desde Santurce a Bilbao Blues Band: “Supermán” (J. Pi-R. Alpuente); *op. cit.*

<sup>248</sup> Weiss, pp. 110-111.

que hablaba o intentaba hablar de las clases trabajadoras y de los marginados, aunque tuviera que ser como contrapunto en ese mismo arte oficial promocionado por príncipes militares o de la Iglesia: «un arte en la clandestinidad, que describía la vida de los trabajadores»<sup>249</sup>. La presencia de las castas bajas estaba, no obstante ahí; la pintura barroca española es un gran ejemplo: los niños pobres de Murillo, los bufones de la corte del rey (personas destinadas a divertir a los príncipes por una discapacidad física) y los borrachos que comparten plano con representaciones de dioses romanos de Velázquez, son pruebas más que suficientes, sobre todo por la dignidad con la que sus pinceles los retrataron. Sin embargo, de vez en cuando las clases bajas eran retratadas en planos que sobresalían, aunque no para su bien, ya que la mayoría de las veces eran tratados como estúpidos, malvados o perezosos; pero cabría recordar que es Patronio, el criado, el que aconseja al conde Lucanor en la obra de Don Juan Manuel, o que, a menudo, es el labriego Sancho Panza quien trata de arrojar lucidez sobre las visiones de Don Quijote, ofreciendo la visión materialista, sencilla y racional de lo percibido. Los trabajadores, las clases subalternas y marginadas, saltarían al protagonismo en el arte a finales del siglo XIX, con la novela realista, pero también, y a causa de ello, coincidiendo con los comienzos de las principales corrientes sociales: del socialismo utópico al marxismo y al anarquismo, y con las primeras revoluciones y revueltas de carácter popular. Todo un mundo desconocido para el lector burgués saltaba de las páginas de Galdós, Dickens, Hugo, Sue..., presidiarios, revolucionarios, prostitutas, rateros, proxenetas, mendigos, huérfanos, bandidos, obreros o gente sin grandes historias familiares que, sencillamente, vivían, saltaban a la primera línea del relato. Las capas sociales, las *masas*, empiezan a cobrar protagonismo por sí mismas a raíz de la revolución industrial. A la vista de la historia literaria relativamente oculta y de los sucesos que tienen lugar entre finales del siglo XIX y principios del XX, hay quien ve parte de la literatura como una épica en la que su protagonista es el pueblo y la humanidad; en ese caso, estaríamos hablando de epopeya:

Junto a los dramas y a las comedias sentimentales e individuales tenemos las grandes corrientes, la movilización y las batallas de la humanidad, que están produciendo el futuro. De éstos deben ocuparse quienes aspiran a captar el reflejo de la vida actual.<sup>250</sup>

La toma de una mayor conciencia en la literatura de los años 20 y 30 vino acompañada de una dignificación histórica del pueblo trabajador, tanto como sujetos históricos como sujetos estéticos: que también su vida pudiera ser representada protagonicamente y con todo el respeto que mereciera cualquier otro personaje literario:

El novelista no ha sabido, o no ha querido, el resultado es el mismo, aproximarse a ese otro mundo, donde la vida tiene un sentido de gran tragedia, a estas masas proletarias nuestras, transidas de dolores y ambiciosas de justicia. ¡Cuántas novelas por escribir! Novelas en que el protagonista es esa muchedumbre cansada en el trabajo, vilipendiada en la vida y que, sin embargo, está operando el milagro de cambiarla.<sup>251</sup>

<sup>249</sup> *Ibíd.*, p. 397.

<sup>250</sup> Henri Barbusse, *op. cit.*, p. 535.

<sup>251</sup> Julián Zugazagoitia: “La masa en la literatura”; *apud* Aznar Soler y L. M. Schneider II, p. 31.

Naturalmente, esto tiene que ver con la dimensión de la historicidad de la que hablamos en el capítulo anterior, y también con el factor de la estética de lo feo, que se puede vincular a esta dimensión junto a la de exigencia de realismo: consistía en retratar la realidad tal como es, pero a su vez, ponerla en el primer plano de su marco histórico. El protagonismo del pueblo en sucesos como la Revolución rusa, la Comuna de París o la Revolución de Asturias, su cada vez más manifiesto protagonismo histórico, llevó a muchos escritores e intelectuales a considerar que su propio papel podía ser, como en la Antigüedad, de testigos versificadores de estos sucesos para que quedaran en la memoria de las generaciones venideras. Así lo entendía Julián Gorkin cuando decía:

... El pueblo español tiene cada vez más conciencia de sus destinos e inicia una marcha triunfal hacia delante. Los jóvenes escritores serán hoy sus compañeros de ruta. Mañana serán los cantores de las hazañas heroicas de las masas populares que luchan por la sociedad del porvenir: la sociedad humana.<sup>252</sup>

Por supuesto, eran aplicaciones del materialismo histórico a la literatura, de subvertir el orden y darle a las masas el protagonismo arrebatado por los poderosos, pero, tal vez por ello, también obedecía a un imperativo moral:

... en estos tiempos de trascendencia política y social es necesario que los poetas actuales se decidan a cultivar el tipo de poesía proletaria, que cante los dolores y anhelos del pueblo oprimido y labore por su emancipación total.<sup>253</sup>

Esta visión epopéyica de la historia del pueblo y el poeta como su poeta homérico, cobró mucho más significado durante la producción poética republicana de la guerra civil, en donde este sentido de épico tenía la triple acepción: cotidiano, colectivo e histórico. De hecho, la producción poética republicana, acompañada de las canciones, tiende a reflejar, ya no sólo los sucesos históricos, sino también la sensibilidad de la población, que puede constituirse en un verdadero cantar de gesta (idea presente en autores como César de Vicente, Dario Puccini o Johannes Lechner). La publicación en revistas y periódicos no literarios contribuyó, además, de hacer de la poesía algo cotidiano, presente todos los días: desde las “Coplas del día” de Luis de Tapia a los romances escritos en el frente por milicianos anónimos; eran poemas, fueran de literatos consagrados, noveles o aficionados, que tenían por finalidad elevar la moral de las tropas y de la población, pero que también, especialmente las escritas en el frente, constituían un medidor de cómo de alta estaba la moral de los combatientes<sup>254</sup>. También eran obras de protagonismo colectivo:

El protagonista del libro [*el Romancero general de la guerra española, recopilado por Alberti*] es el pueblo, en forma unas veces de héroes populares (Beimler, Líster, Lina Odena...), otras en la del combatiente anónimo o de los que cayeron lejos de los frentes (Lorca). Cuando se ensalza a un «héroe popular» no se le destaca como individuo aislado, sino en relación con el fondo del que surgió y sobre el que se recorta su figura:

---

<sup>252</sup> “La evolución de las letras en España”, *apud* Ibíd., pp. 32-33.

<sup>253</sup> Pla y Beltrán: “Cambio de palabras con el poeta revolucionario Alejandro Gaos”, *apud* Ibíd., p. 53.

<sup>254</sup> Para lo que significó la poesía republicana en este sentido, puede consultarse a Serge Salaün, pp. 13, 43-44, 53-54, 63-64, 79 y 93.

el pueblo, lo mismo cuando el protagonista es español como cuando no lo es (Beimler y Brigadas Internacionales).<sup>255</sup>

Derrotada la República, el sentido épico –si concebimos la sucesión de obras como tales– cambia: ha tenido que desaparecer el tono triunfalista, y en su lugar ya no es la hazaña del pueblo, sino su tragedia, tragedia de la que hablan los poetas del exilio y los prisioneros; pero seguía siendo parte de la misma historia épica o epopéyica. Dice Dario Puccini que, si se recopilara o antologara la poesía que iba desde el principio de la guerra hasta el exilio: «Habría resultado un relato continuo, una especie de poema épico escrito por innumerables manos, algo así como una *Ilíada* contemporánea de extremo valor documental y emotivo»<sup>256</sup>.

Llegan entonces los duros años de la posguerra, y el sentido épico de la poesía testimonial ha de cambiar, aunque algunos todavía se aferren al canto revolucionario: aún quedan guerrilleros en los montes y el Tercer Reich ha caído; sin embargo, cuando la Sociedad de Naciones reconoce el régimen de Franco, se pierde toda esperanza: pero el poema puede seguir siendo revolucionario para los compañeros presos y para los maquis. Lo único, que ha de imponerse un nuevo estilo, y quizás aquí radique la novedad y su importancia. José María Castellet hacía una división entre dos generaciones de poetas de la posguerra: en primer lugar estaba la del *realismo ético*, que estaba inspirada por las luchas políticas del momento, y, por el otro, otra que practicaba un realismo narrativo en tono cotidiano:

... ante la cual olvidaremos las viejas querellas entre forma y contenido y tendremos a mano una poesía de dimensión cultural que nos ayudará a comprender mejor la vida y que nos otorgará conciencia de nuestro mundo, gracias a la inmersión en la esfera de lo cotidiano, a través de sus contradicciones, de su ambigüedad, de cierto distanciamiento, que conoceremos mediante la seriedad, la ironía, la llamada a la razón.<sup>257</sup>

Ya no era posible el poema de contenidos revolucionarios altisonantes, de combate directo, pero ahora todos esos esfuerzos se podían dirigir hacia la población en general, dignificándolos históricamente en su cotidianidad del trabajo y de su vida doméstica:

Aunque no sea, salvo en algún caso preciso una poesía proletaria, en la poesía social de posguerra se da como constante la referencia al trabajo y a la vida cotidiana, sentida, sufrida. (...) <sup>258</sup>

En cierto sentido era regresar a Antonio Machado y su sentido de la sensibilidad popular, de la reivindicación de la gente del pueblo frente a los grandes nombres; y así, Vicente Aleixandre defendía la presencia de los elementos antiheroicos y vulgares de la cotidianidad en la nueva poesía:

Ser un hombre cualquiera significa hacer lo que todos hacen. Y si ese modo de existencia antiheroica, vulgar, se eleva a categoría de dechado, se izará con ella a idéntica altura todo el repertorio de los objetos diarios, conocidos, el extenso mundo de lo habitual. Y así la cotidianidad de la

---

<sup>255</sup> Lechner, p. 299.

<sup>256</sup> Puccini, p. 14.

<sup>257</sup> *Apud* L. de Luis, pp. 123-124.

<sup>258</sup> F. Rubio y J. Urrutia, *op. cit.*, p. 145.

vida será uno de los temas que entrará con más frecuencia en el canto de los poetas jóvenes. (...) <sup>259</sup>

Pero, a pesar de estos cambios de perspectiva épica, se mantenía casi invariable en estas producciones un elemento bastante importante, y ése es el protagonismo coral de las clases proletarias, como hemos mencionado, y que fundamentaba la dimensión colectivista del arte comprometido. Ya en los años 20, Valle-Inclán había indicado que el protagonismo había de ser global, en vista de los sucesos mundiales que estaban teniendo lugar:

Creo que la novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes. <sup>260</sup>

En gran parte, lo que en ese momento trataba de hacer la poesía y la literatura era adaptar las estructuras protagónicas populares implícitas; las canciones populares, aunque su narración ocurra en primera persona singular, siempre reflejan una multitud de personas que vivieron o viven durante el momento en que la canción se empezó a formar y a ser interpretada: hay un protagonista individual en el cual resuenan los ecos, no sólo de sus contemporáneos, sino también del tiempo en el que se produjo la canción. Basándose en esto, Julio Caro Baroja remarca el carácter epopéyico del folklore:

... Podría compararse su naturaleza a la de una composición musical en que varias voces van entrando en distintos momentos, se mezclan en otros y al final pueden ir desapareciendo, unas antes, otras después. Cada tradición, cada grupo de tradiciones, tienen un comienzo, un momento de máxima expresión, una posible final también. <sup>261</sup>

Tal vez sea el corpus folklórico la obra épica, tal como aquí la definimos, por sí misma, ya que reúne en sí un historial de las clases bajas en el que se reflejan las relaciones de producción y con el poder; refleja la vida cotidiana laboral y doméstica; constituye una cierta desmitificación del mundo oficial en cuanto contrapone su otra realidad; se presentan sus protagonistas como individuos históricos, en cuanto representan a un tiempo concreto; y, por supuesto, no es una dimensión que tiene, sino que produce: la intrahistoria.

La intrahistoria que formuló Miguel de Unamuno venía ya de antes: no era sólo tratar de la historia sentimental del pueblo a través de sus producciones, sino, además, una respuesta reivindicativa del pueblo frente al ambiente aristocrático y elitista de la España del siglo XIX. Decía Antonio Machado y Álvarez:

La historia de España, más que la de ningún otro país, es un tejido de hechos falsos unos, inexplicables otros, y limitados a referir las biografías de una larga califa de reyes y magnates, con cuyos exóticos nombres y otras tantas fechas se abruma la memoria de los niños, incapacitándolos de este modo desde sus primeros años para comprender el mecanismo del hecho social más sencillo y darse cuenta de sus causas y resultados, a

---

<sup>259</sup> “Algunos caracteres de la nueva poesía española”; Aleixandre, pp. 505-506;

<sup>260</sup> En Gregorio Martínez Sierra, *op. cit.*

<sup>261</sup> Caro Baroja, p. 82.

costa de una empalagosa e indigesta erudición, a propósito sólo para amenguar su inteligencia y saturarlos de una irresistible pedantería.<sup>262</sup>

El interés que “Demófilo” mostraba por el folklore no era tanto por un afán arqueológico, como dice Baltanás en su introducción, sino porque podía servir para una regeneración efectiva nacional; para ello no se debía recurrir a la historia tal como la define Machado y Álvarez, «los hechos que realizó una persona, o cuando menos una clase determinada», sino al Pueblo, que es el verdadero protagonista y hacedor oculto de esa historia, en cuyo folklore quedaba retratado «el complejo, no la suma, de las biografías de todos los individuos»<sup>263</sup>, porque los cancioneros no reflejaban los hechos históricos concreta y exactamente, pero sí el estado de ánimo de quienes los padecieron y protagonizaron:

... que no hay hecho, no ya de grande, sino de escasa importancia, que no produzca coplas de ese género de cancioncillas efímeras, en que el pueblo va apuntando hasta los acontecimientos y hechos al parecer más fútiles de su vida, no de otro modo que, dentro del hogar, forman época las ocurrencias del niño, las calaveradas del joven, el novio que pasea la calle a la doncella, y tantas y tantas otras bagatelas que forman el conjunto de la vida. (...) Un hecho criminal que reviste ciertas condiciones, un invento por fútil que sea, la introducción de un adelanto cualquiera que cambie o altere en lo más mínimo el modo de ser ordinario y habitual y las costumbres ordinarias de un pueblo, producen una serie de coplejas, músicas y canciones que hacen de las colecciones en que se contienen archivos, no menos interesantes para conocer la vida íntima de una localidad, que la prensa periódica. Estas canciones, que son, por decirlo así, las verdaderas gacetillas de cada población, son mucho más interesantes, en mi sentir, para conocer la historia del pueblo, que esas otras llamadas históricas, en que se conservan los recuerdos y reminiscencias de hechos memorables, como la guerra de la Independencia, la civil, la de África, etcétera. Para estos otros hechos hay otra fuente de consulta mucho más interesante para el historiador: me refiero a nuestros romances; en ellos, que no en las coplas, pregones, ocurrencias y demás composiciones, por lo breve más fugitivas y menos duraderas, está, no lo que yo llamaría historia, sino la narración de los hechos de verdadera importancia nacional.<sup>264</sup>

Así, con los precedentes de Machado y Álvarez y otros, Miguel de Unamuno se propuso formular su teoría de la intrahistoria: una historia casi paralela que fluye debajo de la historia oficial, pero que no ha sido ajena a ésta, sino que ha contribuido a crearla, aunque en otras muchas ocasiones haya tenido que padecerla:

Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del «presente momento histórico», no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez

---

<sup>262</sup> Machado y Álvarez, p. LX, N37.

<sup>263</sup> *Ibíd.*, p. XL.

<sup>264</sup> *Ibíd.*, pp. 42-43.

cristalizadas así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que, como las madréporas suboceánicas, echa las bases sobre las que se alzan los islotes de la Historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido, sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia. Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar en el pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras.<sup>265</sup>

Los que no participan de la historia oficial, aunque la hacen y la padecen, parecen indiferentes a los grandes acontecimientos, quizás porque para ellos nada cambia; como dice Unamuno, la historia de España no fue reanudada por la restauración de 1875, sino por los millones de personas para los que:

... siguieron haciendo lo mismo que antes, aquellos millones para los cuales fue el mismo sol después que el de antes del 29 de septiembre de 1868, las mismas sus labores, los mismos los cantares con que siguieron el curso de la arada.<sup>266</sup>

Por ello, la intrahistoria, junto a la sentimentalidad popular de Antonio Machado y el folklore regeneracionista de “Demófilo”, era una contestación contra el elitismo y el aristocratismo, contra los *bullangueros* que se registran en la historia, pero también la reivindicación del pueblo, de los *silenciosos*, y su dignificación como sujeto histórico, que es también dinámico, como su producción artística. También tenía una potencialidad importante, que era su capacidad de desromantizar la historia y la visión oficial de la sociedad, algo que es muy importante para nuestra codificación de esta dimensión épica:

¡Ah!, si descendieran las aguas del olvido, bajo las cuales palpita la tradición eterna de los pueblos y sobre las que se alzan los espectáculos de la historia; si descendieran esas aguas, ¿qué sería de la grandeza de los grandes hombres y de los grandes sucesos, al verlos mero vértice de poderosas pirámides subyacentes?<sup>267</sup>

Mucho se ha relacionado la concepción de la intrahistoria con otras visiones que pretendían desromantizar la historia oficial como producto y artificio de unos ingenios individuales, que además lo eran por nacimiento (no por naturaleza): de Alejandro Magno a Napoleón deben de estar todos aquellos que se denominan *genios* de la historia, al menos en la concepción de algunos poetas y filósofos (reconocida era la devoción de Hegel por Napoleón), pero bajo ellos subyacen los ecos de los millones que lucharon en sus guerras, que murieron por sus armas, o les hicieron la comida.

Zazpi Atedun Tebas hura, nork eraiki zuen?

---

<sup>265</sup> Unamuno, pp. 62-63.

<sup>266</sup> Ídem.

<sup>267</sup> Unamuno, “Sobre el cultivo de la demótica”, *apud* Ibíd., p. 30.

Liburuetan Errege izenik baizik ez da ageri.  
 Erregeek garraiatu ote zituzten harritzat haundiok?  
 Eta hainbatetan porrokatua izan zen Babilonia,  
 nork jaso zuen beste hainbestetan? Lima distirant hura  
 eraiki zuten langilleak, ze etxetan bizi ote ziren?  
 Txinako Harresia bukatu zen iluntzean:  
 nora jo zuten harginek? Erroma bikain hura  
 garaitza arkuz beterik. Nork altxatu zituen?  
 Nortzuk menperatu zituzten Zesarrek?  
 Hain ospetsua zen Bizanziok, jauregiz besterik  
 ez ote zuen bertako jendearentzat? Alegiazko Atlantidan  
 berebat,  
 itsasoak irentsi zuen gauean, biztanleak ito zorian  
 oihuka ari zitzaizkien beren esklaboei leguntza eske.  
 Alejandro gazteak India bereganatu zuen.  
 Berak bakarrik ote?  
 Zesarrek galoak menderatu.  
 Ez ote zuen berarekin sukaldari bat bederen?  
 Felipe Espainiakoak negar egin zuen bere Armada  
 urperatu zenean. Ez ote zuen beste inork negarrik egin?  
 Federiko Bigarrenak Zazpi Urteko Gerra irabazi.  
 Nork bestek zuen irabazi?  
 Garaitza bat orrialde bakoitzean.  
 Nortzuk atondu zituzten garaitza banketeak?  
 Hamar urtez behin gizon haundi bat.  
 Nork ordaintzen zituen haren gastuak?  
 Zenbat historia, hainbat galdera. Historiak bezainbat  
 galdera.

Zenbat historia! Zenbat galdera!<sup>268</sup>

La intrahistoria comparte notas definitorias con el materialismo histórico de Karl Marx, en este sentido, aunque la diferencia esencial es que a la teoría de Marx le falta esa dimensión del estudio de la sentimentalidad popular presente en el folklore que recoge Unamuno. En este aspecto, la intrahistoria guardaría más relación con el concepto del *Volksgeist*, según Jon Juaristi, ya que, con el estudio de la *demiótica* que proponía Unamuno, se pretendía entender lo inconsciente y lo subconsciente en la vida de los pueblos<sup>269</sup>.

En el tratamiento artístico y poético, la intrahistoria puede convertirse en epopeya, al introducir el aspecto emocional de sus protagonistas colectivos: un elemento bastante valioso que da al poema una mayor dimensión histórica al no tratar exclusivamente del hecho histórico, sino de las emociones que éste despertó. Como dicen en sus libros Johannes Lechner, César de Vicente y Dario Puccini, la poesía comprometida española del siglo XX podría comprenderse y ser tratada (como ellos mismos hacen) como una verdadera épica, epopeya –en cuanto tiene protagonismo colectivo–, o cantar de gesta –si obviáramos el elemento caballeresco–. Pero es una épica que continúa en la poesía social, que aporta el elemento cotidiano, laboral y doméstico, y llega también a la canción de autor.

<sup>268</sup> Mikel Laboa: “Langile baten galderak liburu baten aurrean” (B. Brecht-M. Laboa); *Lau Bost*.

<sup>269</sup> En Unamuno, ídem.



Quizás, más que la poesía escrita, es la canción la que mejor refleje los elementos sentimentales colectivos de una época, es decir, intrahistóricos. Como dice Antonio Gómez:

... La canción popular, como justo equilibrio, constituye una crónica cotidiana, directa, apasionada, en la que el hombre de a pie ha podido dejar constancia de sus opiniones, no siempre coincidentes con las de los historiadores oficiales. Ajena a la tantas veces falsa imparcialidad de los profesionales de la Historia, en la canción se ha venido ofreciendo a través de los años ese soplo humano, que toma partido, que se construye al mismo tiempo que se suceden los hechos y que establece, por comparación, la otra cara de la moneda, muchas veces sombría, aunque también heroica. La canción popular es vivencia, pero también interpretación de la Historia, en numerosas ocasiones más ajustada y exacta que la de los historiadores. (...) <sup>270</sup>

Las canciones de las guerras y las revoluciones son un buen ejemplo; de algunas hemos hablado: de la guerra de la independencia, de las coloniales y, especialmente, de la guerra civil. Eran canciones, sobre todo estas últimas, que no sólo trataban de inflamar el ánimo de los combatientes, sino que también contaban sucesos históricos y, lo más importante, expresaban el sentimiento colectivo, sobre todo las canciones populares. Canciones como “El paso del Ebro” o “¡Ay Carmela!”, que son fácilmente localizables en el tiempo, cuentan las vicisitudes que en el frente vivían los soldados republicanos, pero también su estado de ánimo: hay en ellas como una mezcla de tristeza y de fe en la victoria que las siguen dando su atractivo. Porque, lo cierto, es que debe ser verdad el refrán castellano que reza: “Cuando el español canta, es porque está *jodido* o poco le falta”, pues casi todo suceso histórico parece quedar reflejado en una canción. En su libro, Sergio Liberovici y Michele Straniero recogen el testimonio de cómo, mientras los soldados republicanos buscaban refugio tras la frontera francesa, percatándose de la atenta mirada de los soldados franquistas, surgió casi espontáneamente una canción popular: la “Canción de Bourg Madame”, llamada así por dirigirse los ex-combatientes al campo de concentración de Bourg Madame; se trata de la «primera canción antifranquista que no forma parte del ciclo de la guerra civil», y un testimonio casi único, ya que relata el momento preciso en el que nace, colectivamente, una canción popular:

Espanoles, salís de vuestra patria  
después de haber luchado contra la invasión  
caminando por tierras extranjeras  
mirando hacia la estrella de la liberación  
Camaradas caídos en la lucha  
que disteis vuestra sangre por la libertad  
os juramos volver a nuestra España  
para vengar la afrenta de la humanidad  
A ti Franco traidor vil asesino  
de mujeres y niños del pueblo español  
tú que abriste las puertas al fascismo

---

<sup>270</sup> Gómez: “Canciones de la guerra civil española. Canción e historia”; *Nuestra Bandera* (Enero, 1984).

tendrás eternamente nuestra maldición.<sup>271</sup>

Lo cierto es que han sido muchos los cantantes que intentaron hacerse voces de la lucha colectiva del pueblo, de los trabajadores. El sueco-estadounidense Joe Hill, autor del *Cancionero rojo* y ejecutado por acusaciones falsas, o los payadores argentinos y uruguayos, forman parte de esos músicos que pretendieron reflejar la lucha y la sentimentalidad de un pueblo. Existe, por ejemplo, una desgarradora anécdota acerca de la intervención del payador uruguayo Carlos Molina en una huelga:

Hubo mitin. Desfilaron oradores conocidos y oídos todos los días. (...) Cuando el Bardo de Tacuarí dijo en verso y con guitarra cosas que todos los trabajadores sentían, vimos rostros varoniles surcados por lágrimas, puños crispados que ni siquiera se distendían para aplaudir, y gargantas que no podían ni gritar, atenazadas por la emoción... Molina, el payador libertario, habló por todos. Su numen vibró en la sacrosanta rebeldía proletaria y rugió la protesta contra el Estado, los políticos, las empresas y los terratenientes.<sup>272</sup>

Hubo ciertamente cantantes capaces de producir esos efectos, pero no porque inflamaran a su audiencia (que también), sino porque reflejaban de manera fiel y honesta la forma de vida obrera y su sensibilidad; vincularse a la conciencia y a la sensibilidad colectiva es lo que todo cantante que aspire a esto debe tratar de conseguir. En España hubo muchos de ellos que lo consiguieron.

Antes de pasar a examinar los elementos que hemos determinado para caracterizar esta visión épica, influidos por el estudio de la dramática de Bertolt Brecht, vamos a dividirlos en dos. En primer lugar, los que se referirían a la dimensión colectiva y al proceso de desromantización de la visión oficial, serían elementos articuladores de esta dimensión épica. Los otros dos, épica/epopeya humana y social, y reivindicación de la cotidianidad, vendrían fundamentados por estos otros dos respectivamente, pero interrelacionados.

La canción de autor de España tiene todos estos elementos épicos. Uno de ellos lo hemos desarrollado ya en capítulos anteriores: el protagonismo colectivo o coral, que es proporcionado por la dimensión colectivista del arte comprometido. La mayoría de las canciones de autor, aunque empleen las personas singulares, siempre tienden a reflejar una colectividad con la que el autor empatiza o a la que incluso pertenece: el autor no se concibe a sí mismo como fuera de la sociedad, extraño o ajeno de la población, de la que canta y a la que canta. Aunque pueda sonar petulante, el cantautor se convertía en un portavoz de la sensibilidad o sentimentalidad de esos colectivos. Como dijimos, además de ser herencia de las poéticas anteriores y ser principio de los movimientos políticos a los que pertenecían, era también una forma de pensar y de vivir, formada en la solidaridad, que se constituía en reacción contra el individualismo exacerbado que el régimen propugnaba. En ese marco, el cantautor no se presenta más que como una voz colectiva individualizada, representante de unos intereses de clase, etnia, región o, incluso, todo a la vez. El cantante se expresa por todos, pero no por unas pretensiones vanidosas o pretenciosas: esas canciones fueron ideadas en el contacto directo con la

---

<sup>271</sup> En Liberovici y Straniero, N°. 18 (letra de la canción y testimonio).

<sup>272</sup> *Apud* González Lucini (2007), p. 229.

realidad, de oír a la gente, de preguntarle..., si bien pueden nacer de una primera intuición que luego es confirmada por el contacto cotidiano o por su puesta en público. “Diguem no” fue una canción que Raimon escribió estando totalmente involucrado con los grupos universitarios valencianos de oposición (que contribuyeron a impulsar sus inicios), así que, aunque es obra individual exclusivamente suya, reflejaba los pensamientos de todos los disconformes de su generación: la renuncia a un mundo dirigido por la violencia, la opresión de los trabajadores, intelectuales y estudiantes, y al imperio del miedo.

Ara que som junts  
diré el que tu i jo sabem  
i que sovint oblidem:  
Hem vist la por  
ser llei per a tots.  
Hem vist la sang  
-que sols fa sang-  
ser llei del món.  
No,  
jo dic no,  
diguem no.  
Nosaltres no som d'eixe món.  
Hem vist la fam  
ser pa  
dels treballadors.  
Hem vist tancats  
a la presó  
homes plens de raó.<sup>273</sup>

La narración de un protagonismo colectivo, coral, otorga, a menudo, una visión histórica de los sucesos: la historia del pueblo, de las clases bajas, en contraposición a la historia oficial, regida generalmente por la iniciativa individual, es coral; de esta manera, los cantautores de España también desarrollaron esa dimensión de la épica en sus canciones, continuando la poética anterior: la dignificación de los pueblos como sujetos y hacedores históricos, y no como objetos. En primer lugar, en cuanto al tratamiento de la historia desde un punto de vista más o menos marxista: los cantautores retratan la historia de la clase trabajadora a través del duelo por sus derrotas y la celebración de sus victorias, algo que fue muy importante en el panorama de las luchas laborales de los años 70: unas luchas largas que dejaron héroes como Marcelino Camacho y Santiago Álvarez, y mártires como Pedro Patiño, Amador Rey, Teófilo del Valle y Daniel Niebla. Esta historia recibe, muchas veces, el tratamiento de una herida abierta en base a las experiencias de los propios trabajadores. “Martillo pilón” es un poema que escribió un minero que firmaba como Somorrostro, que pertenecía a un taller de creación literaria de Gabriel Aresti, el cual se la envió a Imanol:

Hoy como ayer la sangre está vertida,

---

<sup>273</sup> Raimon: “Diguem no”; *Se’n va anar i tres cançons de Raimon*; *Disc antològic de les seves cançons*; *Totes les cançons*. Hemos reproducido la versión sin censurar; para la versión censurada, basta con sustituir las dos últimas estrofas por estas otras: «Hem vist la fam/ ser pa/ per a tots.// Hem vist qu’han fet/ callar a molts/ homes plens de raó»; con esta última estrofa consiguió, además, que la censura se burlara de sí misma, a parte de hacer notar, implícitamente, que la censura había actuado sobre la canción.

hoy como ayer latente está la afrenta  
que a través de los siglos en su cuenta  
acumuló mi clase escarnecida.  
Somos los hombres que la historia olvida,  
aquellos a quien nadie representa,  
los que el mundo en sus libros no comenta  
ni los dioses nacieron a la vida.  
Perdimos mil batallas en la huida,  
nos diezmaron las pestes, la tormenta,  
rasgando con sadismo nuestra herida.  
Pero escuchar la clase enflaquecida:  
los parias de la historia y de la renta  
no dan aún la guerra por perdida.<sup>274</sup>

Otras vienen a poner a la clase obrera como protagonista de la historia, como hacedora suya. Adornada con el impulso épico que el tambor y la gaita le proporcionan, la canción de Miro Casabella es un buen ejemplo:

Quen pasou  
o mar e a serra.  
Quen pasou  
sin temor dela.  
¡Puxa  
pradiante  
trababallor!  
O que traballa  
na terra  
o que foi  
loitar a guerra.  
¡Puxa  
pradiante  
trababallor!  
Ti que caes  
e das o sangue  
na loita  
por teus irmans  
¡Puxa  
pradiante  
trababallor!  
Contigo  
o novo día  
chegará  
a nosa patria.  
¡Puxa  
pradiante  
trababallor!  
Chegará  
a nosa patria  
ca tua forza  
traballador.

---

<sup>274</sup> Imanol: “Martillo pilón” (Somorrostro-Imanol Larzabal); *Herriak ez du barkatuko*.

Chegará  
a nosa patria  
O novo dia  
traballador.<sup>275</sup>

Pero no sólo la historia, sino también su sensibilidad, sus sentimientos, especialmente cuando el autor también pertenece a la clase obrera e intenta hacerse portavoz de su historia y de su sufrimiento, reivindicando esa visión desromantizadora de la historia oficial. En este caso ha habido canciones totalmente emblemáticas que relatan una historia escondida que vienen a desmentir las visiones del poder:

Jo vinc d'un silenci  
antic i molt llarg  
de gent que va alçant-se  
des del fons dels segles  
de gent que anomenen  
classes subalternes,  
jo vinc d'un silenci  
antic i molt llarg.

Jo vinc de les places  
i dels carrers plens  
de xiquets que juguen  
i de vells que esperen,  
mentre homes i dones  
estan treballant  
als petits tallers,  
a casa o al camp.

Jo vinc d'un silenci  
que no és resignat,  
d'on comença l'horta  
i acaba el secà,  
d'esforç i blasfèmia  
perquè tot va mal:  
qui perd els orígens  
perd identitat.

Jo vinc d'un silenci  
antic i molt llarg,  
de gent sense místics  
ni grans capitans,  
que viuen i moren  
en l'anonimat,  
que en frases solemnes  
no han cregut mai.

Jo vinc d'una lluita  
que és sorda i constant,  
jo vinc d'un silenci  
que romprà la gent  
que ara vol ser lliure  
i estima la vida,

---

<sup>275</sup> Miro Casabella: "Puxa"; *Treboada* (Ariola, 1978).

que exigeix les coses  
que li han negat.  
Jo vinc d'un silenci  
antic i molt llarg,  
jo vinc d'un silenci  
que no és resignat,  
jo vinc d'un silenci  
que la gent romprà,  
jo vinc d'una lluita  
que és sorda i constant.<sup>276</sup>

Los cantautores también se hicieron eco de la derrota de la guerra civil, culminando, de alguna manera, dicha épica literaria. No obstante, su línea argumentativa era similar a la de los poetas sociales, que condenaban la guerra en sí y no juzgaban a los bandos. Los cantautores, sin embargo, ya más libres de censura, juzgan la guerra civil como un error histórico, la despojan de todo heroísmo y triunfalismo, y formulan, como los poetas, una reivindicación del pueblo que la sufrió, junto a un deseo más que explícito de que no vuelva a suceder nunca. Torrego Egido define muy bien esta postura: la guerra civil ha quedado conformada como «como el trágico origen de una situación brutal e insostenible», que se empieza a ver como un hecho absurdo, inútil y sin sentido<sup>277</sup>; de manera que, aunque no se renuncie a rendir homenaje a los combatientes republicanos, predomina más la desromantización y desepización de la guerra civil en canciones como “Así acabó la pelea” de José Menese, “Quan jo vaig nèixer” de Raimon, “El cobarde” de Víctor Manuel, o “Respon-me” de Lluís Llach:

Años de postguerra heredados del absurdo y dirigidos por una minoría mientras que la gran mayoría del pueblo sufría la profunda cicatriz de una guerra que nunca había deseado. Una mayoría atemorizada, callada y silenciosa que paso a paso intentaba olvidar el pasado –aunque no le dejaban hacerlo– y que un día rompería su silencio para poder elegir una nueva forma de vida en la no hubiese ni vencedores ni vencidos y en la que aquella guerra civil no llegase a ser más que un vago recuerdo recogido en las páginas de una historia polvorienta o de unas canciones ya casi olvidadas.<sup>278</sup>

Efectivamente, lo que se formula en esas canciones son dos cosas: que supuso una derrota para toda la población, a todos los niveles, y que no supuso ninguna gloria, que aquel derroche de vidas humanas no mereció la pena para mantener a un único hombre en el poder durante todos aquellos años. Tal vez, expresiones como la de Raimon, «Yo creo que todos habíamos perdido» («Jo crec que tots havíem perdut», “Quan jo vaig nèixer”), pudieran parecerles a algunos ojos como una claudicación en la lucha antifranquista y un desprecio hacia la lucha por la libertad que supuso el bando republicano, pero en realidad entroncaba más con los aspectos de la desmitificación y desromantización de la visión oficial de la historia: la guerra civil. El régimen del *18 de julio*, debía su existencia a esa guerra, que se justificaba por argumentos providencialistas muchas veces; ya hemos dicho que el régimen nunca dejó de recordarles a los

<sup>276</sup> Raimon: “Jo vinc d’un silenci”; *El recital de Madrid; Lliurament del cant*.

<sup>277</sup> Torrego Egido, p. 359.

<sup>278</sup> González Lucini (1989) IV, p. 374.

vencedores quiénes habían ganado la guerra en prácticas de humillación cotidiana o periódica; existía toda una mitología en torno a la guerra civil, desde sus *caídos* a su victoria, ya que soportaba la justificación de todo un sistema político, a parte de su explicación: durante todos sus años de existencia, el franquismo practicó esas inmersiones históricas que venían a presentarles como salvadores de la patria y de la civilización, y la mayor de ellas fue que, contrario a las demostraciones empíricas históricas, los fascistas no comenzaron la guerra, sino que ya se la encontraron planteada (poniendo de nuevo el complejo de culpa sobre la población). Por eso no eran tan extrañas estas canciones, que en ningún modo han de tomarse como una claudicación, sino como una desromantización de los hechos, de su naturaleza y de su justificación:

... Qui va vèncer?  
 Qui dels ferros forjats per les bombes  
 va fer un poble nou?  
 Qui va vèncer?  
 Qui damunt de tants cossos aixafats  
 va aixecar aquella casa per a tothom?  
 Qui va vèncer?  
 Qui del llit s'aixeca amb el dret d'anar  
 pel carrer sense sentir por?  
 Pots dir-m'ho tu?  
 Pots dir-m'ho tu?  
 Saps que ningú.  
 Tots hem perdut,  
 tots som vençuts. ...<sup>279</sup>

En la mayoría de los casos, los cantautores habían recurrido a los poemas, los libros de historia *heterodoxos* o la historia familiar para poder involucrarse y empatizar con la sensibilidad de quienes vivieron aquellos hechos desde el bando perdedor, en sentido estricto, y desde el pueblo, aunque existen unas pocas excepciones de cantautores que podían decir que vivieron la guerra civil. Una de ellas, además, participó activamente, como enfermera militante del POUM, y conoció el exilio en Francia, donde empezó a cantar: Teresa Rebull no hacía sólo homenaje, contaba su propia historia:

Avui he tornat a la serra de Pàndols,  
 i a la cova he trobat  
 les sabates de'n Jaume.  
 Un forat a les soles,  
 una pinta de bales;  
 dins d'un plat enfangat  
 tres cascots de metralla.  
 Des de l'any trenta-huit  
 jo no havia tornat  
 a la serra de Pàndols;  
 i a la cova han quedat  
 les sabates de'n Jaume,  
 dins d'un plat enfangat  
 tres cascots de metralla.

<sup>279</sup> Lluís Llach: "Respon-me"; "Una il·lusió" (EP); Barcelona, Gener de 1976.

A la cova han quedat  
les sabates de'n Jaume.<sup>280</sup>

En cualquier caso, incluso en los discos de dimensiones épicas como la *Cantata del exilio* (que su propio letrista, Antonio Gómez, califica de anti-épica, comparado con las cantatas sudamericanas) o *La guerra civil española* de Francisco Curto (y los discos que hemos mencionado acerca de la *otra* historia de España), no se busca tanto celebrar las acciones de los combatientes y resistentes como reflejar su sufrimiento ante el suceso histórico, lo cual significa su dignificación como sujetos históricos. La épica de la guerra civil, llegado este punto, no podía ser como la del régimen en muchos aspectos, triunfalista y justificada por el fin de la historia: aquélla era una historia a desmitificar.

Otro elemento esencial es la desromantización o desepización de la visión oficial. Todos los regímenes tienden a sobredimensionar, con más o menos justicia, los hechos que protagonizaron como pueblo-nación o a los individuos que ascienden a la categoría de héroes nacionales, a veces elevando a categoría histórica los hechos más banales que protagonizaron. En un régimen clasista justificado por la gesta y la épica de la guerra civil, creador de mitos que sustentan su existencia, como era el franquista, este sobredimensionamiento era absoluto. En un régimen o sistema así, para poder reivindicar las masas anónimas, lo cotidiano y dignificarlo como historia, se impone necesariamente la desromantización de esta cultura oficial paralelamente. Esta característica es la que más influida por Bertolt Brecht está.

La idea de teatro épico de Brecht conllevaba dos procesos indesligables: el primero, dignificar históricamente a las masas anónimas; el segundo, para llevar esto a cabo, consistía en desromantizar a los poderosos. En gran parte, la idea le venía de leer los titulares de la prensa alemana, que diariamente relataban el hecho que Hitler hubiera protagonizado como actos definitivos de gran importancia histórica: “el *Führer* visita tal sitio”, “el *Führer* coloca la primera piedra de un edificio”, etc. En definitiva, la prensa calificaba de hecho histórico el que Hitler cumpliera sus funciones de Estado, o se extralimitara en ellas, o las imágenes —convenientemente preparadas— de un Adolf Hitler más doméstico, más cotidiano, en fin: más humano en su cercanía relativa; pero bajo esos titulares que celebraban dichos actos con toda la pompa histórica, subyacían, dice Brecht, otros titulares más auténticos, más verdaderos y más históricos<sup>281</sup>. La Alemania del Tercer Reich era un país con un único protagonista; la España franquista también: las visitas de Franco a un pueblo, colocar la primera piedra de un edificio importante, presidir la inauguración de una presa hidroeléctrica, eran tratados por la prensa con el mismo boato de parecer estar asistiendo a un hecho verdaderamente histórico, junto con las imágenes del general haciendo las cosas más mundanas y banales.

La dignificación de la gente común tuvo que pasar, entonces, por una desromantización de las personalidades importantes. Esto, en la canción, se hizo a través de algunos recursos. Uno de ellos fue la caricaturización: aunque era algo que tenía que moverse en la cautela, no era del todo difícil cuando el ridículo estaba más que patente. Un ejemplo que podríamos clasificar de

<sup>280</sup> Teresa Rebull: “Paisatge de l'Ebre” (Gual Lloberes-T. Rebull); EP (Concèntric, 1969).

<sup>281</sup> Brecht (2004), pp. 218-222.



clásico es esta canción de Víctor Manuel, que pretende representar las cuitas frívolas y cotidianas de un ministro, quizás un personaje-tipo o, tal vez, se esconda tras su descripción un ministro real, o la síntesis de varios de ellos (o incluso el propio Franco); es un personaje importante que tiene cierto poder de decisión sobre una guerra, pero que parece más preocupado por su figura, porque ya no haya devoción de servidumbre doméstica y, haciendo acto de presencia el conflicto generacional, preocupado en justificar su posición por supuestos méritos de guerra:

Buenos días, Adela mía.  
Dime cómo se descansó.  
Adivino por tu sonrisa  
tu alegría por ser mi amor.  
¿Cómo van esos desayunos?  
Tengo el hambre de un animal,  
un café solo bien cargado,  
mermelada y tostado el pan.  
Presiento un día agotador,  
tengo visita de embajador,  
no son asuntos de vida o muerte,  
son de la guerra de Maladón.  
Hay que ver cómo está el servicio:  
no demuestran solicitud.  
Ya no son como antiguamente,  
que servir era su virtud.  
Desde aquella inauguración  
que comimos sin ton ni son  
la cintura se me ensanchó,  
se me puso mejor color,  
pero esta faja me oprime tanto  
y no puedo salir obeso.  
Años llevo para imponer  
de palmito europeo el cartel.  
¡Ay Adela, qué feliz eres!  
¡Cómo envidio tu condición!  
Ser esposa de un importante  
es vivir, te lo digo yo.  
No te quejes, no es para tanto:  
de vez en cuando una recepción,  
un colegio de niños pobres  
o una simple postulación,  
un té con leche, una reunión,  
una agradable conversación  
con tus amigas de escalafón,  
mientras yo me divierto al golf.  
Este traje me queda estrecho  
y mi aspecto no es el mejor,  
tengo suerte que el embajador  
es un anciano encantador,  
pues la foto es fundamental

así mi prensa la publicará  
 “qué bonita fraternidad”,  
 y sigo sin saber de qué voy a hablar.  
 Iré veloz con mi coche negro,  
 desde este auto controlo al pueblo,  
 moviendo masas soy un artista  
 y mi destino salta a la vista.  
 Nuestros hijos están en Suiza:  
 el mayor es igual que yo,  
 la segunda es como su madre  
 y el tercero es un gran...  
 que no estudia y dice que yo  
 tengo un cargo por mi pasado  
 y por mi color de camaleón.  
 Lo que no piensa esa oveja negra  
 es que yo me batí en la guerra,  
 esclavo soy de la incompreensión  
 de esta perdida generación.<sup>282</sup>

Otro recurso, más efectivo, fue no tanto la ridiculización de esas personalidades, como el desentrañamiento de sus verdaderas pretensiones e incluso de la naturaleza de su posición, es decir: su rebajamiento a los más bajos intereses. En la España franquista copaban las crónicas de sociedad la gran burguesía industrial y la aristocracia (a menudo, económicamente decadente), ambos tradicionales apoyos del régimen y de sus ideas; en las relaciones entre ambos muchas veces se adivinaban los verdaderos intereses de unos y otros: una relación casi simbiótica que se adivinaba tanto en las confluencias de negocios como familiares:

Ella iba impecable, elegantísima,  
 con un temblor de tul ilusión en la sonrisa  
 que otorga a las amigas como un regalo caro.  
 Ella iba radiante, radiantísima,  
 aunque a veces le nazca ambarina y purísima  
 una furtiva lágrima de cristal veneciano.  
 Él iba luciendo su viril elegancia,  
 su bigotito gris, su educación en Francia  
 y la fábrica azul de su suegro en Manresa.  
 Él iba orgulloso de su aristocracia  
 que le ha permitido, y no es una desgracia,  
 amarrarse al duro banco de una galera burguesa.  
 Y comienza la boda y de repente estalla  
 un ligero aleteo de sonrisas, medallas,  
 tules, lazos, satenes y condecoraciones.  
 Y alguna tosecilla provoca una mirada  
 sobre alguna señora que enseguida indignada  
 abanica elegante las malas intenciones.  
 La catedral es un barco que navega despacio  
 sobre un mar de rosas de terciopelo lacio

---

<sup>282</sup> Víctor Manuel: “Buenos días, Adela mía”; *Todos tenemos un precio* (Philips, 1974).

y atraca en el escote de una joven doncella.  
Y en el altar barroco sueñan los serafines  
fuentes de porcelana con luces y delfines  
y paseos dorados en las noches de estrellas.  
Y qué bien habla el abate y la novia era estrecha  
y ahora está muy gordita y la leve sospecha  
como un licor suavísimo les llena de contento.  
Y ya la ceremonia como un chicle se estira,  
como un chicle de música mientras que gira y gira  
la noria hueca de los pensamientos.  
Y el padre de la novia está feliz y piensa  
lo elegante que hará un escudo a su empresa  
y la madre a su lado de vez en cuando llora.  
Y un caballero enjuto de cultura esmerada  
deposita un pañuelo en la mano enguantada  
diciendo: “España y yo somos así, señora”.<sup>283</sup>

O también poniendo en duda la naturaleza de la fortuna de las clases dominantes:

... Yo no creo que el sombrero  
les toque en la tómbola  
a esos gachós trajeados  
que viven de na.  
Que lo roban, lo roban,  
con cuatro palabritas finas lo roban.<sup>284</sup>

Sin mencionar caricaturizaciones que, más que esperpénticas, eran deliberadamente insultantes, como “Juan Carlos” o “Los monarco-fascistas” de Pedro Faura (Bernardo Fuster), así se intentaba poner en entredicho no sólo la justificación de la presencia de esas personas en ciertos cargos, sino también su valía en ellos, especialmente cuando eran fruto de su alineación con el bando vencedor en la guerra y todo lo que conllevó (robos, expropiaciones, expolios, concesiones por “méritos de guerra”). Ahí entraba en juego la desromantización de la propia visión oficial de la historia y de sus figuras. Esta desromantización aplicada a la historia reciente desde el punto de vista oficial ya quedó manifiesta más arriba: la guerra civil perdía su halo místico y providencialista, y con ello su división entre buenos y malos, vencedores y perdedores: era una guerra que se había producido por los intereses económicos de los grandes industriales y terratenientes, por los monárquicos y fascistas que, en realidad, tenían intereses en esas empresas, aunque éste sea un factor que no aparece con demasiada frecuencia en la canción (quizás por ser producto de investigaciones relativamente más recientes). No menos importante fue desmontar las figuras míticas que esa victoria había establecido, tanto con esas personalidades que podían ser caricaturizadas, como con las figuras históricas ejemplares. Tal vez esta canción de Joaquín Sabina pueda suponer la desmitificación más totalizadora, al reunir en una misma a Franco y a una multitud de figuras que el régimen propugnaba como ejemplos: un Franco en descomposición rodeado de varios de los pro-hombres de su

<sup>283</sup> Pablo Guerrero: “Ecos de sociedad”; *Pablo Guerrero en el Olympia*.

<sup>284</sup> Carlos Cano: “El Salustiano”; *A duras penas*.

régimen, más empresarios que caballerescos, y de figuras históricas que hieden a podredumbre:

Mil años tardó en morir,  
pero por fin la palmó.  
Los muertos del cementerio  
están de Fiesta Mayor.  
Seguro que está en el Cielo  
a la derecha de Dios.  
Adivina, adivinanza,  
escuchen con atención.  
A su entierro de paisano  
asistió Napoleón, Torquemada,  
y el caballo del noble Cid Campeador;  
Marcelino de cabeza marcándole  
a Rusia un gol,  
el coño de la Bernarda,  
y un dentista de León;  
y Celia Gámez, Manolete,  
San Isidro Labrador,  
y el soldado desconocido  
a quien nadie conoció;  
Santa Teresa iba dando  
su brazo incorrupto a Don  
Pelayo que no podía  
resistir el mal olor.  
El Marqués que ustedes saben  
iba muy elegantón,  
con uniforme de gala  
de la Santa Inquisición.  
Bernabéu encendía puros  
con billetes de millón,  
y el niño Jesús de Praga  
de primera comunión.  
Mil quinientas doce monjas  
pidiendo con devoción  
al Papa Santo de Roma  
pronta canonización.  
Y un pantano inaugurado  
de los del plan Badajoz.  
Y el Ku-Klux-Klan que no vino  
pero mandó una adhesión.  
Y Rita la cantaora,  
y don Cristóbal Colón,  
y una teta disecada  
de Agustina de Aragón.  
La tuna compostelana  
cerraba la procesión  
cantando a diez voces clavelitos  
de mi corazón.  
San José María Pemán

unos versos recitó,  
 servía Perico Chicote  
 copas de vino español.  
 Nunca enterrador alguno  
 conoció tan alto honor:  
 Dar sepultura a quien  
 era sepulturero mayor.  
 Ese día en el infierno  
 hubo gran agitación,  
 muertos de asco y fusilados  
 bailaban de sol a sol.  
 Siete días con siete noches  
 duró la celebración,  
 en leguas a la redonda  
 el champán se terminó.  
 Combatientes de Brunete,  
 braceros de Castellón,  
 los del exilio de fuera  
 y los del exilio interior  
 celebraban la victoria  
 que la historia les robó.  
 Más que alegría, la suya  
 era desesperación.  
 Como ya habrá adivinado,  
 la señora y el señor,  
 los apellidos del muerto  
 a quien me refiero yo,  
 pues colorín colorado,  
 igualito que empezó,  
 adivina, adivinanza,  
 se termina mi canción.<sup>285</sup>

La finalidad de la desromantización es la de mostrar que detrás de los altos ideales que redundan en los discursos no late otra cosa más que los intereses más bajos, es decir, los económicos: éste era el espíritu con el que Bertolt Brecht la ideó, para así hacer ver que ningún régimen o sistema es natural ni eterno. Pero, siguiendo a Brecht, la finalidad última de la desromantización de la visión oficial tenía por destino la subversión: despojar de dignidad histórica a los dominantes y elevar a ella a los dominados. Como sostiene Scott, la subversión de los roles de dominadores y dominados siempre ha estado presente: él la descubre en ciertas estampas, cuentos y fábulas del pasado que representan esa inmersión: «un mundo en el cual los últimos serán los primeros, y los primeros los últimos»<sup>286</sup>, un mundo en el que, por la argucia de unos timadores, todo un poderoso rey se pasea desnudo por las calles y queda humillado por la inocencia de un niño ante su pueblo, que participa de la mentira del rey; un mundo que no es tal y como se había contado:

Érase una vez  
 un lobito bueno

<sup>285</sup> Joaquín Sabina: “Adivina, adivinanza”; *La Mandrágora*.

<sup>286</sup> Scott, p. 107.

al que maltrataban  
todos los corderos.  
Y había también  
un príncipe malo,  
una bruja hermosa  
y un pirata honrado.  
Todas estas cosas  
había una vez,  
cuando yo soñaba  
un mundo al revés.<sup>287</sup>

Una de las aplicaciones del teatro épico de Brecht consistió en elevar a categoría histórica los sucesos, desde los más mundanos a los más importantes, que les ocurrían a las personas anónimas; algo que podría resumirse en este diálogo de su *Madre coraje*:

EL PREDICADOR.- Ahora entierran al gran capitán. Es un momento histórico.

MADRE CORAJE.- Para mí es un momento histórico que le hayan partido un ojo a mi hija...<sup>288</sup>

En sus obras, estos hechos habían de ser convertidos en pivotes históricos, de ahí que los cuadros de sus obras vinieran precedidos por carteles con títulos que explicaban la situación que se iba a presenciar, y que, como dijimos, eran el reverso de los grandes titulares de los periódicos<sup>289</sup>. En esto, al igual que en el proceso desromantizador, trataba de representar lo típico de cada época (si eran situaciones típicas contemporáneas, conseguía que parecieran de otra época, mientras que aquellas del pasado las naturalizaba de manera que parecieran actuales) para conseguir el extrañamiento y dejar más patentes las contradicciones de una época. Tal vez no fuera por azar que Gabriel Celaya se refiriera a la manera de escribir de su generación bajo el concepto de extrañamiento: «cantan hoy extrañándose»<sup>290</sup>:

**Representación de los sucesos del drama como hechos históricos:**  
como acontecimientos pasajeros y ligados a una época determinada: esos comportamientos en dicha época poseen características especiales; contienen elementos que pueden repetirse o no con la evolución de la historia y pueden ser criticados desde el punto de vista de la siguiente época, pues el desarrollo histórico hace extraño estos comportamientos. Como el historiador consigue ese distanciamiento juzgando hechos y formas del pasado, el actor tiene que lograrlo juzgando hechos y formas del presente. Debe distanciar hechos y personas actuales de la misma manera; distanciarlos es la manera de ponerlos de relieve frente a lo normal y natural que nos pueda parecer. Es hasta cierto punto un método científico, ya que también parte de la duda y obra contra lo que ya se da por supuesto.<sup>291</sup>

Aquí, en ese sentido, y como proceso inverso a la desromantización, iría la reivindicación de lo cotidiano y de las cosas pequeñas, sobre todo cuando

<sup>287</sup> Paco Ibáñez: “Érase una vez” (J. A. Goytisolo-P. Ibáñez); *La poesía española de hoy y de siempre* 3.

<sup>288</sup> Brecht (2009), 1048.

<sup>289</sup> Brecht (2004), p. 220.

<sup>290</sup> En L. de Luis, p. 257.

<sup>291</sup> Willet, p. 16 [subrayado en el original].

esas cosas se entrecruzan con el suceso histórico que afecta a todo: ahí es donde más importancia cobra esta dignificación de los que padecen la historia.

Aquella épica dolorosa en la que se reivindicaba al pueblo, de la que ya hemos hablado, continuaba en la posguerra. Los cantautores, muchos de ellos casi recién nacidos entonces, tuvieron que recurrir a los poemas de los poetas sociales y a la historia familiar, siempre y cuando no imperara el silencio. En las canciones que tratan de la posguerra se retrata a los perdedores, que son toda la clase baja, luchando en su cotidianidad contra un presente de miseria, violento e irracional. En muchos casos, estas canciones, aunque fueran musicalizaciones de poemas de los años 40 y 50, a veces constituyeron verdaderos homenajes hacia sus padres y abuelos:

Eran días de serpentin  
con manchas de sangre discretas.  
Ni tú ni yo  
teníamos nombre,  
ni tú ni yo...  
Eran días en que nadie  
llamaba a la puerta.  
A mayo se le murió los hijos  
pero era primavera  
y a los vivos les crecía el insomnio,  
las uñas y el silencio  
Ni tú ni yo  
teníamos nombre,  
ni tú ni yo...  
Éramos alas que se adivinaban,  
presagios dignos de confianza,  
alfabetos desordenados,  
esperanzas pálidas  
como el futuro.  
Ni tú ni yo  
teníamos nombre,  
ni tú ni yo...  
Fuimos mecidos  
en la oscura cuna del antiéxito  
y mamamos leche agria  
en el seno de mujeres con un sólo atributo:  
la esposa del perdedor.<sup>292</sup>

Algunos pocos casos de cantautores, eran lo suficientemente mayores como para haber vivido toda su niñez en la posguerra, por lo que en sus canciones podían tirar de la memoria propia, con la perspectiva esclarecedora que da la madurez sobre los recuerdos de la infancia. Aquél fue el caso de José Antonio Labordeta, que rememora su infancia inmersa en el oscurantismo y el triunfalismo de los vencedores:

*Rosa rosae  
y también el valor de pi  
y el recuerdo final por los muertos*

---

<sup>292</sup> Julia León: “1940” (Pedro Sánchez-J. León); *Con viento fresco*.

*de la última guerra civil.*  
*Así, así, así crecí.*

Dulcemente educados  
en tardes de pavor,  
conteniendo la risa  
el grito y el amor.  
Sin comprender la fuerza  
de un viento abrasador,  
fuimos creciendo en filas  
de dos en dos,  
cruzando las ciudades,  
los barrios, la ilusión,  
dejando todo atrás  
sin comprensión.

*Rosa rosae...*

Tristemente avanzando  
bajo la lluvia, el sol,  
el aire pavoroso  
de un padre sin valor,  
después de amargas horas  
de fuego y de terror.  
Y la mudéjar torre  
aupándose  
sobre un barrio vacío  
como ojo escrutador,  
testigo de la vida,  
la muerte y el dolor.

*Rosa rosae...*

Salimos adelante,  
nunca sé la razón,  
quizás como testigos  
o náufragos o heridos,  
para plasmar la voz  
del que nunca la alzó  
sobre el viejo mercado,  
turbio y atroz,  
de gritos y verduras,  
al frío o al calor,  
de los eternos días  
creciendo alrededor.

*Rosa rosae...*<sup>293</sup>

Al igual que en los poemas sociales (cuando no son musicalizaciones de esos poemas), las canciones que tratan de la posguerra relatan una cotidianidad regida por el oscurantismo, el terror o incluso el tedio: era la reivindicación de millares de personas que vivían a la sombra de la historia. Era una reivindicación que había aparecido ya antes en varios campos, como en el cine, como reacción al tono épico, triunfalista y excepcionalista de las

---

<sup>293</sup> Labordeta: “Rosa rosae”; *Cantes de la tierra adentro*.



narraciones de la cultura oficial; de esta manera, como cuenta Carlos Saura, nació el neorrealismo en el cine, por ejemplo:

Y entonces surgió el neorrealismo: fue un «shock». De repente nos dimos cuenta de que se pedía hacer cine en la calle y con gente normal. Ahora parece banal, pero en aquel tiempo no lo era. Tú veías el cine español de aquella época y era Isabel la Católica, Agustina de Aragón, Juana la Loca, etc. Y nosotros pensábamos, por la influencia del Instituto, que lo que había que hacer era Eisenstein, era un cine épico, desgarradísimo desde un punto de vista técnico o formal, ya que en el terreno de las ideas eso jamás se explicaba en el Instituto. (...) <sup>294</sup>

La canción había recibido también esta herencia, tratando de hacerse un hueco en el mundo cotidiano de las personas comunes; de ahí que Torrego Egido afirme que estas canciones no fueron música ambiente o ruido de fondo de una época, sino «ingredientes de la vida misma» <sup>295</sup>, y de ahí también que uno de sus nombres fuera el de *canción testimonial*, porque «alude al compromiso de los cantautores con la realidad cotidiana que el pueblo vive y experimenta» <sup>296</sup>: estos cantantes tocaron en sus canciones casi todas las manifestaciones de la vida cotidiana, de las esperanzas, miedos e inquietudes de las personas más sencillas:

Ésa es la realidad de las gentes. La Canción de Autor proporciona una visión diferente de esa realidad, forcejeando con los códigos de la verdad establecida. Se pretende así una educación crítica de los destinatarios de las canciones. <sup>297</sup>

Aunque, como dice este autor, la finalidad de muchas de estas canciones es crítica, en cuanto pretende hacer despertar de unas costumbres enajenadoras y manipulativas gobernadas por la rutina tediosa, como “Cançó de carrer” de Ramón Muntaner, o “Domingos familiares” de Enric Barbat, que constituyen denuncias contra el inmovilismo y el conformismo. Aunque otras canciones sitúan el heroísmo sobre la cotidianidad: una dignificación de los trabajadores y campesinos en su día a día, en contra del paternalismo opusdeísta:

Una canción,  
una canción,  
llena las calles  
de la ciudad.  
bom bom bom bom bom bom bom.  
Canta el martillo,  
canta el motor,  
ya canta el brazo  
trabajador.  
bom bom bom bom bom bom bom.  
Las herramientas  
tienen cantar.  
Lo canta el hombre

---

<sup>294</sup> *Apud* Mangini, p. 248

<sup>295</sup> Torrego, p. 13.

<sup>296</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>297</sup> *Ibíd.*, pp. 214-215.

al trabajar.

bom bom bom bom bom bom bom.

Todas las manos  
se van a alzar,  
un solo puño  
las unirá.

bom bom bom bom bom bom bom.

Pueblo de España,  
ponte a cantar.  
Pueblo que canta  
no morirá.

bom bom bom bom bom bom bom.

Pueblo que canta  
no morirá.<sup>298</sup>

Ésta era una forma de reivindicar a toda una clase, a todo un pueblo que no participaba, ni quería, de las visiones de grandeza de la cultura oficial, de sus mentiras, de su pompa y su boato; una gente que sólo trabajaba para vivir y sencillamente deseaba tener su vida en paz, en la ciudad o en el campo: no era cobardía, era supervivencia:

Los siglos de silencio, que tanto pesan,  
te duelen más, amigo, que la tristeza,  
que la tristeza, que la tristeza  
de ver que es para el amo lo que tú siembras.

*Por ahí van, por ahí van,  
son hombres que se mueren sin haber visto la mar.*

Trabajaron cien años, que consiguieron,  
la sombra de una encina cuando murieron,  
cuando murieron, cuando murieron  
cubrió por fin la tierra todos sus sueños.

*Por ahí van, por ahí van...*

La voz del campesino, que fue escondida,  
entre cerros y valles, campo y fatiga,  
campo y fatiga, campo y fatiga  
fueron voces sin eco, toda su vida.

*Por ahí van, por ahí van...*

Pero tu voz dormida, no es para siempre,  
puedes cantar ahora, grita más fuerte,  
grita más fuerte, grita más fuerte  
no pidas por favor lo que te deben.

*Por ahí van, por ahí van,  
son hombres que se mueren sin haber visto la mar.*<sup>299</sup>

Era la otra épica, epopeya en cuanto colectiva, de las cosas de cada día de la gente anónima, sin voz y sin pretensiones gigantes; los poetas sociales y los cantautores se habían hecho representantes de esas voces mudas que los

---

<sup>298</sup> Adolfo Celdrán: “Una canción”/ “Pueblo de España ponte a cantar” (letra y música: Jesús López Pacheco), *Silencio* [censurado: «Todas las manos...»]; *Denegado* [versión sin censura]. Transcripción extraída de Liberovici y Straniero, N.º. 24.

<sup>299</sup> Pablo Guerrero: “Son hombres que se mueren si haber visto nunca la mar”; EP.

dominadores ni oían ni querían oír si no era para recibir los aplausos y los vivos. Ese mundo quedaba sublimado en canciones que hablaban de ellos y ellas y que querían hablar para ellos y ellas:

Yo canto a los hombres que luchan  
en la sombra de la noche  
para que el sol se levante.<sup>300</sup>

Pero por supuesto que también se cantó a la cotidianidad sin más, y ésta, junto a los temas humanos, fue una temática a la que tuvieron que recurrir en un momento en el que, o su protagonismo había pasado, o las discográficas y empresarios ya no les contrataban. Se trata de una cotidianidad crítica que, aunque individual, puede ser colectivizada, en la que, por un lado, se retrata el confrontamiento con la realidad y la existencia a niveles filosóficos y, también, se retratan a sí mismos como afectados por los devenires socio-políticos. Canciones como “Despertar” de Lluís Llach, “Como todos los días” de Hilario Camacho u “Hoy por hoy” de Javier Krahe (su única canción no satírica), se enmarcan en estos retratos diarios que representan a una multitud:

La suave luz que anima mi ventana  
temprano me avisó que ya era el día:  
nuevo plazo de vida que venía,  
mañana ha sido hoy por la mañana.  
Al filo del reposo, por lo sano  
se ha cortado la línea divisoria  
que separa mi propia trayectoria  
de mi vida común de ciudadano.  
El porvenir, posible e indeciso,  
al ayer tan seguro, le consulta,  
el hoy por hoy me entrega y resulta  
un hoy por hoy de límite impreciso.  
Mañana ha sido hoy tan de repente...  
hoy tengo que volver a hacerme cargo  
de cuanto es dulce, de cuanto es amargo,  
de cuanto casi es indiferente.  
Como el tiempo ni siente ni padece  
lo mismo si hace alegre o si hace triste  
hoy estoy para todo lo que existe,  
lo que ya va a morir y lo que crece.  
En este instante me siento quien soy,  
adelante y atrás todo es mi vida,  
mi vida a la redonda y esparcida,  
mezclada con el mundo, ayer y hoy.  
Porque ayer me ha pasado su recibo:  
otro día al alcance de la mano,  
otro día de asombro cotidiano.  
Porque, en fin, me parece que estoy vivo.<sup>301</sup>

A niveles más políticos, los cantautores también registraron la épica que ellos mismos vivieron y hasta protagonizaron en algún momento: aunque

---

<sup>300</sup> Amancio Prada: contraportada de *Vida e morte*.

<sup>301</sup> Javier Krahe: “Hoy por hoy” (Javier y Jorge Krahe); *Aparejo de fortuna*.

arrancara desde su nacimiento, nos referimos sobre todo al tiempo en el que comienzan, los primeros sesenta hasta los años 80 (aunque es una cierta épica que continúa a día de hoy): no sólo registraron muchos de los sucesos de aquella época, aunque fuera elípticamente, por necesidad, sino que también se hacían eco de la sensibilidad de aquellos momentos. Como ya hemos dicho, sus recitales eran acontecimientos casi únicos: eran encuentros en los que la sensibilidad intrahistórica saltaba desde el fondo y subía hasta la superficie de la historia:

Los «long-play» grabados en directo unen al valor comunicacional de las canciones el valor añadido de la receptibilidad popular, de un «feed-back» espontáneo que llega incluso a dar significaciones extras a canciones que hubiéramos «escuchado» insuficientemente desde la muerte plana del disco.<sup>302</sup>

La importancia de esos recitales, como dijimos, radicaba en su carácter de encuentro y, además, de liberación colectiva. Los recitales de mediados de los 70, desde los grandes como los de Raimon o Lluís Llach en estadios y teatros, a los pequeños, realizados en las plazas de los barrios o los pueblos, con mejores intenciones que medios, eran ya algo distintos de aquellos de los comienzos del movimiento musical, en los que predominaba generalmente un público universitario, contestatario e intelectual. Ahora era impresionante la variedad en el espectro demográfico y social que concurría a todos ellos: ancianos campesinos, ex-combatientes republicanos, obreros de toda clase, familias enteras con niños pequeños, profesionales liberales, etc. Aunque al final fuera todo coyuntural –triste de ser así–, la canción de autor había conseguido su objetivo: trascender a todas las capas sociales y a todas las generaciones; de hecho, conocemos testimonios de abuelos que lloraban al oír las canciones que trataban del campo, de su estructura social y del trabajo. Y es que, además de los poemas musicalizados, ninguna faceta de la sociedad parecía quedar aislada en la canción de autor: retrataron la vida de los obreros industriales, de los campesinos, pescadores y mineros de tal manera que, a muchos, les pareció que por fin alguien se dignaba a hablar, no sólo de ellos, como si no estuvieran presentes, sino a ellos. Era la épica de cada uno y la epopeya de todos ellos: desde la madre en su cocina al obrero a las seis de la mañana; desde el estudiante contestatario al emigrante que emigra al día siguiente:

Miña filla está desperta  
¿Por qué non quere dormir?  
– Porque sei que de mañán  
o teu falar non vou sentir.  
Miña filla non ten sono  
¿Por qué non pode dormir?  
– Porque o teu vivir, meu pai,  
o teu vivir non é vivir.  
Miña filla está chorando  
¿Qué é o que a fai tanto sufrir?  
– O saber que no meu sonho

---

<sup>302</sup> Manuel Vázquez Montalbán: “Raimon en el campus”, *Triunfo* Núm. 645 (8-II-1975).

tí parecerás fuxir.<sup>303</sup>

## **Codificación de la resistencia**

*Sólo gracias a aquello sin  
esperanza nos es dada la esperanza.*

Walter Benjamin

Hasta ahora sólo hemos tratado de la resistencia como algo en relación a la cultura, pero para que ésta se configure como cultura de la resistencia, han de darse ciertas circunstancias en la sociedad.

Como dijimos en la introducción, entendemos por resistencia el mecanismo o instinto del ser humano en dar un tipo de respuesta a estímulos externos negativos sobre su vida; en este caso, son estímulos negativos de tipo social y político. La resistencia se da en todo sistema político, como respuesta a las relaciones con el poder o la administración, pero es en las dictaduras o en casos de marginación fuerte cuando ésta se ve más acentuada. James Scott estudió cómo esa resistencia podía tomar formas culturales populares en determinadas sociedades marginadas y dictaduras. Algunas de sus concepciones ya las hemos visto a lo largo de este trabajo.

En las situaciones de tiranía o marginación fuerte, la práctica política es sólo el privilegio de unas determinadas personas: una clase social, un partido político único, una etnia, etc.; por eso, para esa especie de práctica política oculta de oposición que tienen los grupos excluidos, directa o indirectamente, emplea el término *infra-política*, ya que, dice Scott, se encuentra, como los rayos infrarrojos en las frecuencias de onda, invisible en el espectro político<sup>304</sup>. Por otro lado, la práctica política pública de todo régimen o sistema conlleva un discurso acerca de él, que denomina *discurso público*: todo discurso público llevará asociado un contradiscurso, que sería el propio de una oposición, política o popular, que vendría a restar legitimidad o razón al discurso público: esto es natural y se da en todo sistema. Sin embargo, en los casos en los que hay grupos fuertemente excluidos de dicha práctica, éstos desarrollan su contradiscurso como un *discurso oculto*: «Cada grupo subordinado produce, a partir de su sufrimiento, un discurso oculto que representa una crítica del poder a espaldas del dominador»; surge por la necesidad de los grupos excluidos, marginados y sometidos, de expresar su opinión sobre el poder sin que éste lo pueda apenas percibir, y se manifiesta de muchas formas: desde la aparente deferencia y obediencia servil en una opresión más rígida y severa, hasta los desafíos abiertos de situaciones de rebeldía abierta, pre-revolucionaria o transición política. James Scott clasificó muchas de esas formas estudiando las presentes en la cultura popular de diversos grupos, como los esclavos afroamericanos, las castas e intocables de la India, los campesinos asiáticos e incluso los movimientos milenaristas de la Edad Media que surgieron en el seno del bajo clero y parte del campesinado. Sin embargo, también los poderosos establecen un discurso oculto en donde expresar sus verdaderas opiniones acerca del pueblo: nadie ignora que Hitler, Franco o Girón de Velasco despreciaban a los obreros, pero, de cara al pueblo, regalaban sus oídos en los discursos, aunque eso tampoco se reflejara en la realidad. Para

---

<sup>303</sup> Benedicto: “Cantar de berce pró víspera de emigrar”; *Pola unión*.

<sup>304</sup> Scott, p. 217.

Scott, la idea de discurso oculto es fundamental para entender los estallidos políticos que pueden parecer espontáneos<sup>305</sup>.

Entonces, en presencia del dominador, el subordinado utiliza su propia variante del discurso público, que contiene las acostumbradas fórmulas de servidumbre y reconocimiento de la superioridad; pero el discurso oculto es la conducta del subordinado cuando su dominador está ausente, el que se produce “fuera de escena”, aunque no es sólo verbal:

El discurso oculto es, pues, secundario en el sentido de que está constituido por las manifestaciones lingüísticas, gestuales y prácticas que confirman, contradicen o tergiversan lo que aparece en el discurso público.<sup>306</sup>

Las prácticas de dominación que conllevan, como es habitual, el insulto, la humillación y la ofensa diaria de los dominadores hacia los dominados, alimenta en éstos un discurso oculto de indignación: como todos sabemos, las ofensas individuales que quedan sin respuesta crean en cada uno una fantasía de venganza, pero si esas ofensas son diarias, sistemáticas y, además, colectivas, esa fantasía, que será entonces colectiva, puede convertirse en todo un producto cultural capaz de adquirir las más diversas formas: el chiste, el chismorreo, los cuentos, las maldiciones de índole mágica y otras formas tal vez más elaboradas, como el teatro y la canción popular<sup>307</sup>.

Como ya dijimos en torno a la concepción de las zonas de libertad o espacios de significado compartido, existe una frontera invisible entre el discurso público y el oculto, que no es fija, sino móvil, y que se constituye en una zona de «incesante conflicto» entre los poderosos y los dominados: en esa zona de encuentro de las influencias de ambos discursos, los dominantes tratan de imponer sobre ella su visión del mundo y los dominados de reafirmar la suya. Es una zona en donde la lucha de clases se hace más palpable<sup>308</sup>. En esa zona, este autor distingue varias formas que el discurso oculto toma, dependiendo del grado de opresión o permisividad que haya en las relaciones de poder entre dominados y dominadores: la primera, tal vez la más elemental y propia de estados de relaciones muy rígidos y peligrosos para la explicitación del discurso oculto, es la del halago de los dominados hacia los amos; esta forma, entendida estratégicamente, ofrece muchas ventajas a los dominados, que empleando las fórmulas comunes del servilismo pueden tratar de conseguir que se acepten peticiones: Scott propone el caso de los esclavos afroamericanos, que lo aprovechaban para pedir todo tipo de mejoras. En España fue el más común entre el campesinado de unas zonas latifundistas con relaciones semi-medievales, en donde eran comunes expresiones como “si el amo quiere”, “señor *nostramo*”, pero también en ambientes urbanos, en las relaciones de los trabajadores con sus jefes y encargados. Bajo las fórmulas de deferencia que se aprovechan de los discursos paternalistas de los poderosos puede subyacer la ironía, el doble sentido, etc., que pasará inadvertida para el amo, pero no tanto para los otros subordinados, aunque en este primer momento parece estar excluido:

Sí senyor!

---

<sup>305</sup> Ibíd., pp. 20-22.

<sup>306</sup> Ibíd., p. 28.

<sup>307</sup> Ibíd., p. 31-32.

<sup>308</sup> Ibíd., pp. 38-39.

Que sí senyor!  
 Sí senyor!  
 Te la raó, senyor!  
 Sí senyor!  
 Digui'm, senyor!  
 Ben cert, senyor!  
 Tot un senyor!  
 Sí senyor!  
 Vostè és un senyor!  
 Molt bé, senyor!  
 Quin senyor!  
 Mane'm, senyor!  
 Ja ho sap, senyor!  
 A disposar, senyor!  
 Sí senyor!  
 Re-sí senyor!  
 Recontra-sí senyor!  
 No es preocupe, senyor!  
 Vostè és un senyor!  
 No em fa mal el senyor!  
 Endavant, senyor!  
 Visca el senyor!  
 Vostè és l'amo, senyor!  
 A les ordres, senyor!  
 Sí senyor!  
 Està content el senyor?  
 Puc marxar, ja, senyor?  
 Gràcies, senyor!  
 Gràcies, senyor!  
 Gràcies, senyor!<sup>309</sup>

En los años de la posguerra, al igual que durante la esclavitud, esta forma de resistencia se configuró casi como una forma de supervivencia social<sup>310</sup>. Pero otra forma diferente es la que podríamos llamar del discurso oculto puro: en presencia del dominador, el dominado adopta las formas aceptadas del discurso público, pero, lejos de la vigilancia de los opresores, los dominados emplean las formas del discurso oculto sin ningún tipo de cortapisa: suele darse en el hogar o en compañía de *cómplices* o *confidentes*. Ahí es donde dice Scott que hay que buscar el discurso oculto: «En el discurso oculto se da rienda suelta a la represión auto-reprimida»<sup>311</sup>, y ahí, como ya dijimos, es en donde cabe la posibilidad de que surja una verdadera cultura de la disidencia, aunque sea en formas todavía por sofisticar<sup>312</sup>:

... Prosigamos con la lucha siempre viva  
 en la oficina o el taller,  
 que la historia nos empuja maldiciendo

<sup>309</sup> Ovidi Montllor: "Sí, senyor" (O. Montllor-Carlos Boldori-Yosu Belmonte), *Un entre tants...*

<sup>310</sup> Scott, pp. 42-44.

<sup>311</sup> *Ibíd.*, p. 64.

<sup>312</sup> *Ibíd.*, pp. 43-44.

en una mesa de un café.<sup>313</sup>

Una tercera forma se instalaría entre la primera y ésta: ahora sí se daría la penetración del discurso oculto en el discurso público sutilmente, cosa que, en opinión de Scott, es más que inevitable. Es en esta forma en donde aparecen las formas de cultura popular del chiste, el chisme, los rumores, los cuentos, las canciones, ritos, códigos y eufemismos, cuyos autores originarios, individuales o colectivos, están protegidos por el anonimato. Scott sostiene que una versión esterilizada y ambigua del discurso oculto se cuela en el discurso habitual y público de los grupos subordinados, aunque revestidos de una ambigüedad casi impenetrable<sup>314</sup>:

*Gure nagusia, gaixo nagusia  
goizetik arrats ta urte guzia  
nigarrez, nigarrez, nigarrez  
nigarrez ari da.*

Nigarrez artzeko, nigarrez artzeko  
arrazoinak, arrazoin haundiak  
ba omen ditu ...

Ta nagusiaren nigarrek  
langilearen langilearen  
bihotz “eria” hunkitzen ...

Nagusiaren, nagusiaren  
nigarrez artzera ez uzteko  
kontsolatu beharko dugu.

Ta nagusiaren kontsolatzeko  
langile, langileek  
irabazi berarentzat  
lan gehiago egin beharko!

*Gure nagusia, gaixo nagusia...*

Nagusiaren, nagusiaren  
nigarrez artzera ez uzteko  
langileak, langileak  
ez du lanari baizik pentsatuko!

Lan eta lan, lan eta lan,  
lan eta lan, lan eta lan,  
lan eta lan eta lan eta lan eta lan ...  
lana ... lana .. lana ... lana ...

Langileak ez du lanari baizik pentsatuko  
ta greba horiek, greba zikin horiek  
bazterrera utziko.

*Gure nagusia, gaixo nagusia...*

Nagusiaren nagusiaren  
nigarrez artzera ez uzteko  
langileak, langileak  
beti eta beti, beti eta beti  
haren zerbitzuko egon beharko  
ahalaz, ahalaz

<sup>313</sup> Víctor Manuel: “Canción de la esperanza”, *Soy un corazón tendido al sol*.

<sup>314</sup> Scott, pp. 42-44.



bakantzarik ere ez hartuko !  
 Lan eta lan, lan eta lan  
 lan eta lan beti lan eta lan,  
 lan eta lan beti lan eta lan  
 beti lan eta lan beti lan ...  
 beti ... beti ... beti ... beti ...  
*Gure nagusia, gaixo nagusia...*  
 Gure nagusia probeño bat da  
 nagusietan probeena!  
 Hamar etxe  
 hiru kotxe  
 zazpi sehi  
 ehun zaldi  
 ta Suitzako bankoetan, abilki gorderik,  
 Dolarrak, dolarrak, dolarrak metaka...  
 Hori baizik ez da, hori bakarrik  
 gure nagusiaren, nagusi gaixoaren  
 miseria ... Miseria gorria!<sup>315</sup>

Éste es el nivel de discurso que ya habíamos aventurado líneas más arriba, cuando el uso de la deferencia tradicional y rutinaria, que se utiliza para mostrar conformidad con las leyes de los dueños, puede esconder dobles intenciones; aquí, dice Scott, se hace difícil distinguir si la actitud deferencial es sincera o no<sup>316</sup>. Cabría un paso más, el de una situación política en la que las estructuras de poder están ya tan resentidas y desgastadas que éste debe hacer concesiones, mientras que el discurso oculto ha ido ganando fuerza, cada vez es más explícito, cada vez invade más el discurso público hasta casi llegar a dominarlo de cara a la población, y se puede mostrar hasta desafiante: casos históricos como la abolición de la esclavitud, la obtención de los derechos laborales, la reivindicación por los derechos civiles y la repulsa hacia la intervención militar en Vietnam, en Estados Unidos en los años 60, y la transición democrática en España. Pero, para ello, ese discurso oculto que compone en gran medida, al formarse cultura popular o cultura disidente, la base de la cultura de la resistencia, tiene que haber venido formándose, concretándose y, en definitiva, madurándose.

Las estructuras y representantes del poder son más vulnerables a algunas críticas que a otras; por regla general, ningún régimen aguanta ni admite la crítica de que no solucione las diferencias sociales, aunque sea cierto que no lo hace ni lo intenta, pero tratará de hacer ver que no es así con grandes golpes de efecto; sin embargo, es en esas contradicciones que se producen en la base de la «legitimidad de los privilegios y del poder», donde puede radicar una efectiva crítica<sup>317</sup>. El ejemplo de un Franco, un ministro de trabajo o un secretario del Sindicato Vertical, pontificando que España ha resuelto la problemática de las diferencias sociales y de la lucha de clases, era un buen comienzo para emprender una crítica. Sin embargo, insiste Scott, el discurso oculto no necesariamente es la *verdad* que contradiría las *mentiras* del

<sup>315</sup> Errobi: “Nagusiaren nigarrak” [“Las lágrimas del patrón”] (Daniel Landart-Errobi); *Gure lekukotasuna; Bizi bizian*.

<sup>316</sup> Scott, p. 49.

<sup>317</sup> *Ibíd.*, p. 131.

poder, pero sí «una autorrevelación que las relaciones de poder normalmente excluyen del discurso oficial»: el discurso oculto es una equivalencia a un acto de afirmación directa frente al poder<sup>318</sup>.

Ahora, las prácticas de resistencia tienen unas funciones concretas. Por un lado, mitigar los patrones cotidianos de apropiación material y, por el otro, los gestos de negación insertos en el discurso oculto, tienen la capacidad de contestar los insultos cotidianos a la dignidad. Pero en un momento básico, esto no bastaría, ya que se enfrenta a todo un complejo entramado ideológico, cuyas ramificaciones pueden ser de varias naturalezas: social, religiosa, iusnaturalista, histórica, etc. Se requeriría, entonces, unas determinaciones más concretas, complejas y, si se precisa, unitarias, de estas manifestaciones fragmentarias del discurso oculto:

... la resistencia contra la dominación ideológica requiere una contraideología –una negación– que ofrecerá realmente una forma normativa general al conjunto de prácticas de resistencia inventadas por los grupos subordinados en defensa propia.<sup>319</sup>

Aquí es donde podríamos introducir nosotros el papel de una cultura para la resistencia, si la concebimos como la acción de unos agentes culturales que han tomado elementos, conceptos y prácticas del discurso oculto, catalizándolos y, una vez elaborados en formas más complejas, sean intelectuales y/ artísticas, ofrecerlas de nuevo a los generadores originarios de las formas de ese discurso oculto:

... Lo que Gerena dice es lo que dice su público, porque lo que Gerena piensa es lo que piensa su público, entre otras cosas porque Gerena vive como su público, casi con su mismo poder adquisitivo y su misma precariedad ante el futuro. La poesía de Gerena es la poesía que hubiera podido escribir cualquiera de sus oyentes populares y eso le da un valor testimonial difícil de traducir a otro idioma cultural, por ejemplo al idioma cultural de la Cultura con mayúscula.

A este chico le dejan cantar poco porque a la clase obrera le dejan expresarse poco. No hay que darle más vueltas a esta hoja.<sup>320</sup>

Usando los términos que emplea Scott, los agentes de la cultura para la resistencia facilitarían, con su acción, que unas declaraciones *crudas* pasasen a ser *cocidas*, es decir, más elaboradas y fundamentadas. En cierto sentido, eso es lo que hicieron los pensadores sociales como Karl Marx o Mijail Bakunin: catalizar esas declaraciones, pensamientos y concepciones para abstraerlas y concretarlas en una serie de teorías e ideas acerca de la sociedad, las relaciones entre las clases y de éstas con el poder, y sobre la economía, aunque es posible que esas declaraciones puedan pasar a estar más elaboradas sin la intervención de los agentes culturales. Para Scott, no obstante, sólo se puede pasar a una declaración más elaborada, matizada y fundamentada cuando, además de haber el máximo nivel de libertad en los espacios en los que se produce el discurso oculto, se da un factor determinante: el de la mayor comunicabilidad posible entre los elaboradores de ese discurso oculto: de ahí la importancia de aquellos espacios de encuentro casi públicos, que combatían el efecto de la atomización, una táctica por la

---

<sup>318</sup> Ibíd., p. 144.

<sup>319</sup> Ibíd., pp. 145-147.

<sup>320</sup> M. Vázquez Montalbán: “La poesía popular y Manolo Gerena”, epílogo a M. Gerena (1975), p. 145.

cual, a través de diversos métodos, o por circunstancias naturales o culturales (diferencias lingüísticas, distancia geográfica), se busca aislar a los individuos subordinados, impidiendo así su comunicación<sup>321</sup>: los espacios de significado compartido y las manifestaciones culturales que también podrían entenderse así, tuvieron una gran importancia contra el franquismo en este sentido. Por lo tanto, lo importante es reconocer a los *cómplices* que compartan esos puntos de vista e incluso esa cultura nacida de la subordinación; los actos de subordinación, dice Scott, habrán sido tan uniformes para una diversa gama de subordinados, que todos ellos reconocerán una especie de “aire familiar”, y reaccionarán de parecida manera ante el mismo tipo de actos públicos, formas de afirmación o negación simbólicas, y los mismos postulados morales<sup>322</sup>. Por ejemplo, un recital de Raimon conseguía idénticas reacciones del público, fuera éste de Barcelona, Valencia, Madrid, Compostela o incluso París: parecían funcionar los mismos resortes emocionales y de compartimiento de significados en todos ellos, a pesar de la diferencia lingüística en algunos casos. Este ejemplo nos permite volver a la cultura para la resistencia por sí: sus orígenes, su desarrollo y su enraizamiento en la cultura popular. Podemos comenzar con un ejemplo que, salvando las diferencias teóricas entre los dos regímenes, es relativamente muy parecido al caso español; se trata del análisis de Timothy Garton Ash de la revuelta obrera contra el régimen comunista de Polonia en 1980:

Para apreciar la naturaleza de esta “revolución del alma”, uno debe saber que durante treinta años la mayoría de los polacos habían llevado una doble vida. Crecieron con dos códigos de conducta, dos lenguajes: el público y el privado; dos historias: la oficial y la no oficial. Desde la escuela, aprendían no sólo a ocultar en público sus opiniones privadas, sino también a repetir como loros el conjunto de opiniones dictadas por la ideología dominante [...] Para innumerables individuos, el final de esta doble vida constituyó una profunda conquista psicológica. Ahora por fin podían decir libremente lo que pensaban, en el trabajo y detrás de las puertas cerradas de sus hogares. Ya no tenían que cuidar sus palabras por miedo a la policía secreta. Y ahora descubrían que en realidad casi todos a su alrededor pensaban lo mismo que ellos acerca del sistema. Eso fue un gran alivio. (...) Poder decir la verdad en público fue parte de ese sentimiento de recobrada dignidad –otra palabra clave– que incluso un visitante desprevenido no podía dejar de ver en los rostros y en el comportamiento de los huelguistas.<sup>323</sup>

Como dice Scott, antes de esa situación hay toda una casi tradición de canciones y poesía popular, chistes, comentarios callejeros, sátira política, y una memoria popular de héroes y villanos de anteriores protestas o confrontaciones: cada fracaso dejaba sedimento en la memoria colectiva, que alimentaba los sucesos de 1980. Es una situación muy parecida a la España de los años 70 (pruébese a leer omitiendo palabras claves diferenciales), especialmente en cuanto a la presencia de dos códigos de conducta y opinión: el aparente y el propio. Ese código propio, aunque venía de antes y era casi tradicional (recuérdese que el franquismo supuso, en muchos ámbitos, un

---

<sup>321</sup> Scott, pp. 254-255.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>323</sup> *Apud* *ibid.*, pp. 249-250.

retroceso hacia ciertas condiciones sociales y laborales anteriores a la República) había venido formándose en la población a lo largo de todos aquellos años de dictadura franquista: lo que había comenzado como técnicas de pervivencia en la población trabajadora y campesina, se fue volviendo, paulatinamente, en formas de desafíos morales cada vez más abiertos, que además se enriquecían con la aportación de las nuevas generaciones. Y resultó que incluso había gente que poseía una especie de cultura distinta de la oficial: estaban las canciones, desde las de la guerra y antes, pasando por las coplas, hasta la canción de autor y el rock; estaba la poesía y la novela de los años 50, el cine de Bardem y Berlanga; los chistes sobre Franco, los comentarios sobre las autoridades en la calle, los bares o el mercado; y también estaban en la memoria histórica héroes y mártires: Federico García Lorca, Miguel Hernández, los exiliados, Aida de la Fuente, Julián Grimau, Arturo Ruiz, Enrique Ruano; pero también villanos: Antonio González Pacheco (más conocido como “Billy el Niño”), Jesús Muñecas, Girón de Velasco, Blas Piñar, Melitón Manzanas, Manuel Fraga... Sin embargo, como es natural, estos hechos no se producen de la noche a la mañana, sino poco a poco en la mayoría de las veces; como dice Scott (y podría decir Lao Tse), el resultado de una situación prácticamente incontenible es producto de la acumulación de varios actos pequeños, por insignificantes que parezcan: «En condiciones adecuadas, la acumulación de actos insignificantes logra, como los copos de nieve en la pendiente de una montaña, provocar una avalancha»<sup>324</sup>.

No digas que sabe a poco  
los movimientos que haces,  
un peón en el ajedrez  
al rey le da jaque mate.

*Un grano no hace granero,  
pero ayuda al compañero.*

La máquina más grandiosa  
se destruye en un instante  
con pocos granos de arena  
en algunos engranajes. ...<sup>325</sup>

Tanto en las situaciones de la Polonia de 1980 como en la España de 1975, ha sido necesaria, además del desgaste de las estructuras e instituciones políticas (biológicas también, en el caso de España), que la cultura de la resistencia, que ya se manifiesta más abiertamente, haya ido formándose con el tiempo, partiendo de unos antecedentes que explican su capacidad de «producir conquistas políticas»:

Siempre que, al principio de un movimiento social, una consigna en particular parece estar en boca de todos y reflejar el estado de ánimo general, lo más probable es que su fuerza venga de que condensa algunos de los sentimientos más profundos del discurso oculto. (...) <sup>326</sup>

Los agentes culturales han de tener la suficiente visión para desentrañar los sentimientos más profundos de la población, para poder catalizarlos y expresarlos en formas culturales; junto a los espacios físicos y a un tiempo relativamente libre para desarrollarlo, son fundamentales para la formación del

<sup>324</sup> Ibíd., p. 227.

<sup>325</sup> Luis Pastor: “Un grano no hace granero” (Cástor-L. Pastor); *Nacimos para ser libres*.

<sup>326</sup> Scott, p. 266.

discurso oculto. Scott, que sólo habla de agentes de difusión del discurso oculto, aunque entre ellos hay figuras culturales, nos dice cómo han sido tradicionalmente estos agentes culturales a lo largo del tiempo: principalmente suelen ser personas marginales, lo cual quiere decir que están lo más alejados posible de la aceptación del discurso público, y varían mucho de cultura a cultura y de época a época. De los ejemplos históricos que da, distingue, más o menos, tres tipos: visionarios (bajo clero, “profetas”), trabajadores itinerantes (buhoneros, hojalateros) y figuras artísticas o culturales; entre los artísticos y culturales están todas aquellas figuras del arte itinerante y no oficial: actores (cómicos de la legua), acróbatas, juglares, malabaristas, adivinadores..., en fin, artistas itinerantes de todo tipo. Su eficacia en la transmisión del discurso oculto depende en gran medida de esa condición marginal, ya que implica que viven de espaldas a la cultura oficial, a sus convencionalismos y al sentido popular que propugna ésta<sup>327</sup>. Ésta es una descripción que se ajusta bastante bien a los cantautores –junto a otros artistas–, salvo que habría que matizar la condición de marginalidad: no hablaríamos tanto de una marginalidad social en ellos, pero sí cultural; ciertamente, la elección de un determinado tipo de canción y de poesía conllevó la consecuente marginación de la vida cultural oficial: los poetas sociales fueron excluidos de la mayoría de los eventos culturales, especialmente los premios oficiales; y los cantautores también eran conscientes de que su música tenía que moverse en esa marginalidad, que conllevaba el aspecto negativo de no alcanzar a tanta gente como se deseaba, por lo que tuvieron que crear sus propias discográficas en muchos casos: para la mayoría de ellos, fuera por el problema que entrañaba su mensaje, fuera por la poca posibilidad comercial que poseían, el mundo de la canción, tal como aparecía, era un territorio vedado al que sólo podían entrar algunos de ellos. Pero si esto podía afectar a la difusión de su obra, también es cierto que el no hablar en nombre de la cultura oficial y no contribuir a propagarla, les granjeó la complicidad y el seguimiento de los aficionados que los buscaban precisamente por ello.

Otra característica que los agentes transmisores del discurso oculto tienen, y que cuadra bastante bien con los cantautores, es su constante movilidad. Dice Scott que estos agentes tienden a adoptar oficios que conllevan viajar bastante; ese constante viajar permite que se constituyan en agentes culturales que tienden puentes comunicativos entre varias comunidades:

... En sus viajes, hacen muchas veces la función de agentes culturales y de puentes sociales entre las comunidades subordinadas, sin perder nunca su independencia social ni, por supuesto, su gran autonomía. (...) Finalmente, muchísimos de esos grupos dependen de manera directa del apoyo de las clases bajas para su subsistencia. Por lo tanto, el clérigo que requiere de la caridad popular para sobrevivir y el juglar que cuenta con su público para comer seguramente no transmitirán un mensaje cultural contrario a las expectativas populares.<sup>328</sup>

Efectivamente, a pesar de que una de las medidas cautelares tomadas contra ellos era la retirada de pasaporte, los cantautores viajaron mucho, tanto

---

<sup>327</sup> Ibíd., p. 153.

<sup>328</sup> Ibíd., pp. 153-154.

interna como externamente, pero no generalmente en grandes giras<sup>329</sup>, ya que, como muchas veces las ganancias eran para apoyar a tal o cual causa, la mayor parte de los beneficios que obtenían de los recitales, si los obtenían, se gastaban prácticamente en el viaje. En el extranjero solían ser reclamados para tocar en los centros de emigrados y exiliados, en asociaciones culturales o políticas que apoyaban a la oposición española, centros de la izquierda local, o en recitales multitudinarios internacionales. En el interior acudían allá donde los llamaban, aunque algunos tomaron su papel como exclusivamente circunscrito a la zona de la que eran representativos. Lo importante de estos viajes profesionales es eso: que muchas veces servían para traer noticias de otros sitios y se establecían puentes culturales entre las distintas regiones de España: Labordeta traía los ecos de Aragón a Madrid, mientras que Gerena llevaba las cuestiones andaluzas a Barcelona, etc.; había veces incluso en las que el cantautor hablaba de un pueblo semi-olvidado en el que estuvo ofreciendo un recital. Los cantautores daban a conocer su cultura nacional a otras regiones, convirtiéndose casi en representantes de éstas. En los 80, sin embargo, con el repunte de un cierto aire reaccionario, especialmente hacia las culturas catalanas y vascas, estos encuentros acabaron por ser más raros, mientras que algunos alcaldes se negaban a contratar los servicios de estos cantantes porque en los años 70 habían venido gratis.

El papel, pues, de estos agentes culturales es el de catalizar el sentimiento de resistencia en esos discursos ocultos y devolvérselo al pueblo bajo una forma concreta y estética, de manera que pueda hacer algo con ello: alimentar su esperanza y su resistencia. Esto no es tan difícil si consideramos que, a la hora de realizar su obra, el artista ha tenido que enfrentarse a su mundo circundante y que esa obra resultante, en gran parte, es el fruto de su propia resistencia frente a la realidad hostil. Un ejemplo es este análisis que hace Peter Weiss sobre la escritora Karin Boye:

... ella entendía que escribir, sobre todo escribir poemas, había sido desde siempre un intento de vencer aquello que pretendía hundirla, que siempre había tenido que arrancarse en un estado de consumación realidades imaginadas. Que si lograba terminar una obra, habría podido con ello probar que la poesía tiene una fuerza que es, al menos por unos momentos, superior a los órdenes opresores, sofocantes y asesinos del mundo exterior. (...) <sup>330</sup>

El artista siempre se enfrenta a sus fantasmas a la hora de producir su obra; fantasmas que pueden ser perfectamente sociales o políticos, colectivos y no tanto individuales. Quizás sea precisamente el instinto de resistencia el que lleva a acercarse a las obras de arte, pero también a hacerlo: algunas de las más bellas poesías hechas en España nacieron de la guerra, en las cárceles, de la represión y de la angustia que provocaba el sentimiento colectivo de la posguerra:

Hemos vuelto los ojos en torno, y nos hemos sentido como una monstruosa, una indescifrable apariencia, rodeada, sitiada por otras apariencias, tan incomprensibles, tan feroces, quizá tan desgraciadas como

---

<sup>329</sup> En este período no hubo exactamente giras españolas (imposible por tener a las instituciones en contra), pero sí en el exterior: Raimon, Serrat y Víctor Manuel realizaban giras con gran éxito en Europa y América.

<sup>330</sup> Weiss, p. 806.

nosotros mismos: «monstruo entre monstruos», o nos hemos visto cadáveres entre otros millones de cadáveres vivientes, pudriéndonos todos, inmenso montón para mantillo de no sabemos qué extrañas flores, o hemos contemplado el fin de este mundo, planeta ya desierto en el que el odio y la injusticia, monstruosas raíces invasoras, habrán ahogado, habrán extinguido todo amor, es decir, toda vida. Y hemos gemido largamente en la noche. Y no sabíamos hacia donde vocear.<sup>331</sup>

Y los cantautores descendían de esa angustia, que era tan existencial como social a la vez, que tenía nuevos añadidos: escribir y cantar sobre esa angustia, tanto individual como colectiva, fue su manera de encararla, de hacer uso de su resistencia:

La primera tarea de los intelectuales transformativos ha de estar dictada por la resistencia a aquellos aspectos de la realidad que configuran la opresión y el dominio, es decir, ha de oponer su palabra contra un estado de cosas injusto. Frente a la realidad, la palabra que recuerda que son posibles otras formas de realidad. (...) <sup>332</sup>

Nunca hay que olvidar, sobre todo porque es la nota definitoria de este tipo de artistas, que éstos no están aislados de su propia sociedad, que lo que afecte a ésta les afectará también a ellos; y si afecta más a una clase social o etnia que no necesariamente es la suya, su capacidad de empatía le llevará a tratar de comprender esos problemas y esperanzas. De manera que hay dos formas de arribar a la cultura de la resistencia: por verse afectado de manera más o menos directa al pertenecer a los grupos sometidos, o bien, perteneciendo a un colectivo que no se ve afectado, o al menos no de esa manera, por realizar un acercamiento empático a los afectados, lo cual tal vez conlleve un esfuerzo mayor a la hora de comprender no sólo las causas, sino la manera en la que esas personas las enfrentan. En cualquiera de los dos casos, siempre es necesario un acercamiento al pueblo, bien para empatizar con su sensibilidad, bien para confirmar que el sentimiento individual es compartido.

Lo que llamamos cultura para la resistencia, cuya finalidad es convertirse en cultura de la resistencia, no es otra cosa sino un esfuerzo por esto: por comprender al pueblo, empatizar con él, catalizar y canalizar su sensibilidad, que no sólo quiere decir hacerse eco de su indignación, cólera, rabia o sufrimiento colectivo, sino también de celebrar con él sus motivos de alegría y de esperanza, por lo que se completaría el círculo. Muchas de las canciones de la transición tenían esa carga de celebración de la alegría colectiva:

Día de fiesta  
en la patria amada.  
Canción del pueblo  
jamás cantada.  
Los emigrados,  
los de la guerra,  
los exilados  
en su propia tierra.  
Todos unidos

---

<sup>331</sup> Dámaso Alonso: "Poesía arraigada y poesía desarraigada"; *Poetas españoles contemporáneos*. (Madrid, 1952), pp. 370-371. *Apud* Puccini, p. 40.

<sup>332</sup> Torrego, p. 179.

esta alborada  
 que llene el pueblo  
 la calle ancha.  
 Vuelva el proscrito  
 que ayer marchara.  
 Todos unidos  
 en la patria amada.  
 Los clandestinos  
 de la noche fría  
 salen, cantando,  
 a la luz del día.  
 Nuestro estandarte  
 flota en vanguardia.  
 Brota la vida  
 que estaba apagada.  
 Para los hombres  
 de esta jornada  
 la pena es luz  
 y la cárcel, nada.  
 La flor de amor  
 antaño sembrada  
 en tierra fértil  
 germina, grana.<sup>333</sup>

Una alegría que se producía con el regreso de los exiliados, por ejemplo:

¡Que repiquen las campanas!  
 ¡Que se abran todos los brazos!  
 ¡Que está de nuevo en Asturias!  
 ¡Que está aquí nuestro paisano! ...<sup>334</sup>

O presagiada en futuras manifestaciones de júbilo colectivas y callejeras:

... Sortirem al carrer... i una gentada,  
 es fondrà en salts de joia i alegria,  
 i el Sol resplandirà radiant i amb força,  
 i el festeig durarà quatre setmanes,  
 una gresca a nivell estatal,  
 quan es morin el burro i l'àguila reial.<sup>335</sup>

O, sencillamente, matizando el carácter liberador y de encuentro de las fiestas patronales:

Gloria a Dios en las alturas,  
 recogieron las basuras  
 de mi calle, ayer a oscuras  
 y hoy sembrada de bombillas.  
 Y colgaron de un cordel  
 de esquina a esquina un cartel  
 y banderas de papel  
 verdes, rojas y amarillas.

<sup>333</sup> Adolfo Celdrán: "Día de fiesta" (Luís Cília –"Regresso"–; trad. y adapt., A. Celdrán); *Denegado*.

<sup>334</sup> Víctor Manuel: "El paisano", 10.

<sup>335</sup> Pi de la Serra: "El burro i l'àguila", *op. cit.*



Y al darles el sol la espalda  
 revolotean las faldas  
 bajo un manto de guirnaldas  
 para que el cielo no vea,  
 en la noche de San Juan,  
 cómo comparten su pan,  
 su tortilla y su gabán,  
 gentes de cien mil raleas.  
 Apurad  
 que allí os espero si queréis venir  
 pues cae la noche y ya se van  
 nuestras miserias a dormir.  
 Vamos subiendo la cuesta  
 que arriba mi calle  
 se vistió de fiesta.  
 Hoy el noble y el villano,  
 el prohombre y el gusano  
 bailan y se dan la mano  
 sin importarles la facha.  
 Juntos los encuentra el sol  
 a la sombra de un farol  
 empapados en alcohol  
 abrazando a una muchacha.  
 Y con la resaca a cuestras  
 vuelve el pobre a su pobreza,  
 vuelve el rico a su riqueza  
 y el señor cura a sus misas.  
 Se despertó el bien y el mal  
 la pobre vuelve al portal,  
 la rica vuelve al rosal,  
 y el avaro a las divisas.  
 Se acabó,  
 el sol nos dice que llegó el final,  
 por una noche se olvidó  
 que cada uno es cada cual.  
 Vamos bajando la cuesta  
 que arriba en mi calle  
 se acabó la fiesta.<sup>336</sup>

Lo que queremos decir con estos ejemplos es que la cultura para la resistencia no estaría completa si no reflejara en ella también los motivos de alegría del pueblo, algo que quizás requiera una comprensión y empatización más profunda y compleja que el reflejar sólo los elementos negativos que le afectan. En esto, de nuevo, el papel de la cultura también juega un papel fundamental, en cuanto es un intento de reconstrucción de la sociedad oprimida, como dice Freire: una verdadera acción revolucionaria cultural:

Tal como la entendemos, la “revolución cultural” es el esfuerzo máximo de concientización que es posible desarrollar a través del poder

---

<sup>336</sup> Joan Manuel Serrat: “Fiesta”; *Mi niñez*.

revolucionario, buscando llegar a todos, sin importar las tareas específicas que éste tenga que cumplir.<sup>337</sup>

La cultura juega un papel importante para los oprimidos, en cuanto les permite comenzar a ser seres *para sí* y no *para otros*: es decir, de realizar su personalidad autónoma frente a la opresión y a la alienación<sup>338</sup>. Pero para ello hay que llevar a cabo un encuentro con el pueblo, que no puede consistir en la imposición de las ideas o en la alienación de su sensibilidad; como dice Freire, ese encuentro ha de ser dialógico, se ha de dar un diálogo entre las dos partes de manera que, tanto el que se acerca como el pueblo, quedan enriquecidos en ese encuentro. Para ello, Freire propone unas técnicas dialógicas que lo favorecen; algunas de las cuales, como el *desvelamiento* y la *desmitificación*, ya las hemos visto.

Para que haya diálogo, insiste este autor, se ha de partir de una premisa: tener fe en el hombre; si esto se cumple, la confianza regirá el diálogo, haciendo que sus partícipes, sujetos dialógicos, «se vayan sintiendo cada vez más compañeros en su pronunciación del mundo». Esto implica que la acción dialógica ha de estar regida por una clara honestidad de exposición y propósitos<sup>339</sup>, aunque, como vimos en el capítulo anterior, esto no garantiza el éxito inmediato o absoluto, pero es una condición necesaria porque, sobre todo, da al pueblo confianza en sí mismo, comienza por sacarle del complejo de inferioridad intrínseco y hacerle confiar en sus capacidades creativas y críticas. Con esta condición *sine qua non*, Freire describe unas características dialógicas, que podemos entender como técnicas de acercamiento, que son las opuestas, precisamente, a las técnicas antidialógicas que suelen emplear los dominadores<sup>340</sup>.

Un primer paso es la *colaboración*, posible gracias a la comunicación que el diálogo establece, también condición indispensable para ello: el diálogo, dice, no trata de imponerse, no esloganiza ni domestica; de ahí que fundamente una clara necesidad de colaboración entre ambas partes, dándolas libertad de juicio.

Otra táctica, que ya desarrollamos más arriba, es la del *desvelamiento del mundo*, que consiste en tratar de desmitificar aquellos mitos que la sociedad dominante ha ideado para mantener a raya al pueblo y, sobre todo, perpetuarse de manera incontestable en el poder. Desvelar y desmitificar tiene una finalidad: hacer que la población cobre confianza en sí misma, confianza y responsabilidad que, a causa de esos mitos, transfirió a los dominadores; y así, hacerla protagonista del proceso revolucionario; de esta manera, el pueblo podrá adherirse libremente al proyecto que se le presenta «cuando perciben su dedicación, su autenticidad en la defensa de la liberación de los hombres». Pero hay que tener cuidado: la acción dialógica no consiste en desadherir a los oprimidos de una visión mitificada de la realidad para adherirles a otra también mítica, aunque sea de naturaleza distinta: el objetivo de este tipo de acciones es dar a los oprimidos el reconocimiento del por qué y el cómo de su nueva adhesión, para que ésta pueda ser una verdadera práctica de la transformación social. Esta unión de los oprimidos, dice Freire, conlleva indiscutiblemente la

---

<sup>337</sup> Freire, p. 207.

<sup>338</sup> *Ibíd.*, p. 211.

<sup>339</sup> *Ibíd.*, p. 109.

<sup>340</sup> Para lo que sigue: *Ibíd.*, pp. 220-240.

creación de una conciencia de clase. La unión de los oprimidos es indispensable para un proceso revolucionario, al cual exigen que sea acción cultural desde el comienzo; la práctica de ésta, para conseguir la unidad, tendrá que depender de la experiencia histórica y existencial de los oprimidos; la práctica, por tanto, será distinta en entornos urbanos, que están en constante apertura, que en los rurales, generalmente cerrados sobre sí mismos y anclados a sus tradiciones (que pueden operar como lastre). Pero sea como fuere, ambas tienen un mismo objetivo: «aclarar a los oprimidos la situación concreta en que se encuentran, que es mediatizadora entre ellos y los opresores, sean éstas visibles o no».

En cada caso, en función de las condiciones históricas de cada sociedad, lo que habrá de cambiar es la forma que tome el testimonio, que es en sí un elemento constitutivo de la acción revolucionaria. Ahí se impone la necesidad de un conocimiento claro y crítico de la visión del mundo que tengan las masas populares: «una clara percepción sobre lo que sea la contradicción principal y el principal aspecto de la contradicción que vive la sociedad, a fin de determinar el *contenido* y la *forma* del testimonio». El testimonio, sostiene Freire, posee unos elementos constitutivos que han permanecido invariables a lo largo de la historia: la *coherencia* entre acto y palabra, la *osadía* de quien se enfrenta así a la existencia como un riesgo permanente, la radicalización –que no sectarización– de la opción realizada, que deberá conducir a la acción tanto al que testimonia como a aquellos a los que ese testimonio se dirige; la *valentía de amar*, que significa tratar de transformar el mundo «para una creciente liberación de los hombres»; y, tal vez lo más importante, la *creencia en las masas populares*, ya que el testimonio se dirige a ellas, aunque pueda afectar a las élites dominadoras también. Todo testimonio implica riesgos: uno de los más importantes, como ya vimos, fue que las masas populares no lo acepten a la primera.

La última táctica de la acción dialógica, que también habíamos visto, es la de la *síntesis cultural*, que es lo opuesto a la invasión cultural. En ésta, los actores no llegan al pueblo como invasores, ya que su principal objetivo es conocer y comprender al pueblo, y no tanto enseñar, ni transmitir ni entregar algo. Lo principal de esta acción es que los actores se integren en el pueblo con el fin de convertir a éste también en actores de la acción transformadora sobre el mundo. Al contrario que en la invasión cultural, en la síntesis no hay espectadores, sólo actores, que inciden sobre la realidad, que es dinámica a medida que su acción impacta sobre ella; esto implica que la síntesis cultural es la modalidad de esta acción con que se enfrenta la fuerza de la propia cultura en tanto mantenedora de las estructuras que la forman, según Freire; así, esta acción cultural puede concebirse como instrumento para superar la propia cultura alienada y alienante: «Es en este sentido que toda revolución auténtica, si es auténtica, es necesariamente una revolución cultural». La gran diferencia entre esta forma dialógica y la invasión cultural es que, mientras ésta anula las capacidades creativas y transformadoras del pueblo, la síntesis cultural las estimula.

Por lo que hemos visto aquí, a lo largo de estos capítulos, la canción de autor, en su relación con el pueblo y con su público, se corresponde con las acciones dialógicas bastante bien; en momentos más avanzados, superados muchos de los primeros errores, supuso un verdadero diálogo con el pueblo, como pudimos observar en los testimonios de algunas experiencias; buscó

desalienarlo y tratar de que obtuviera un pensamiento crítico para enfrentarse a la realidad, aunque para ello tuvieran que presentar la realidad como algo a desmitificar y la verdad como algo oculto por una serie de concepciones impuestas; la adhesión del pueblo debía realizarse de una forma libre, buscando siempre alimentar la confianza del pueblo en sí mismo y fomentar la unidad solidaria entre ellos; testimoniaban la realidad, sin idealizarla ni ocultarla, sino de manera directa y realista; un testimonio que reunía en sí las características citadas por Paulo Freire: coherencia entre sus palabras y actos en la mayoría de ellos, osadía de expresarlo, radicalización de la opción (que ha de entenderse como reafirmación, y no como sectarización), esa valentía de amar que implica transformar el mundo y, lo más importante, una intensa fe en el pueblo. Y, finalmente, sobre todo, fue una acción de síntesis cultural, en cuanto a sus relaciones con el pueblo: buscó integrarse en él, ser popular; trató de dejar gestos y actitudes paternalistas o mesiánicas en favor de actitudes que permitían conocer más profundamente al pueblo; todo ello para llevar a cabo, junto al pueblo, es decir, a su lado, una empresa: la transformación de la sociedad.

La síntesis cultural que expresa Freire es una buena acción cultural de acercamiento a la población, fundamentalmente porque contribuye a evitar dos riesgos, pertenecientes a la cultura y a la cultura popular, de las cuales la canción de autor es subsidiaria. En cuanto cultura, compartió el riesgo que toda cultura corre, por anithegemónica que pueda ser: el de cristalizarse como élite. Una de las razones clásicas por las que una opción cultural puede convertirse en élite es por la naturaleza de su producción, algo que ya vimos en capítulos anteriores, y aunque aceptemos esta posibilidad, a veces nos parece intuir un abismo que ha sido determinado por quienes no querían que ciertas producciones, o sus productores, trascendieran al pueblo.

Otros problemas podrían ser la distribución y recepción del producto cultural, en donde no siempre juega un papel determinante la voluntad del autor. La recepción es caprichosa, muchas veces, pero no sólo en este aspecto: tal vez Valéry escribiera para los espíritus selectos, pero no podría evitar que un obrero lo leyera con placer. La distribución es compleja en cuanto se imponen las reglas del juego de mercado, que fija los precios, de manera que, por mucha voluntad que el autor tenga de que su creación trascienda a las clases populares, los precios pueden frustrarlo. Tal vez, como responde Carlos de Abuín en nuestro cuestionario<sup>341</sup>, habría que diferenciar de entre los seguidores a los que podían comprar los discos, que eran en su mayoría estudiantes de clase media, de los demás, que principalmente los seguían en los recitales, que sería la clase trabajadora, ya que, en esta época, los recitales (o al menos, algunos de ellos) eran realmente asequibles, cuando no gratuitos, mientras que el disco no dejaba de ser un artículo de lujo.

No obstante, un grupo cultural puede convertirse en élite cuando queda encerrado en sí mismo y su producción se hace, o así parece, para entendidos, por dos motivos opuestos: que el grupo se encierre en sí mismo deliberadamente o, a la inversa, que al grupo se le encierre en sí mismo. Eso es, más o menos, lo que les pasó a los cantautores en los años 80: una deserción casi masiva de los seguidores que lo eran sólo por motivos políticos y la permanencia de un público que buscaba calidad en las letras (y, en fin, en

---

<sup>341</sup> Ver Anexo II.

la música), como ya observamos anteriormente. Sin embargo, al margen de comportamientos individuales con gran éxito de masas, de una cierta pertenencia a la *gauche divine* (haya existido ésta o no) o de la apropiación de algún artista por parte de una burguesía liberal e intelectual de carácter casi exclusivista, en base a las declaraciones leídas y aquí expuestas, y al contacto y conocimiento que hemos tenido con muchos de ellos, estamos en condición de afirmar que, si hubo un movimiento cultural prácticamente anti-elitista, ése ha sido la canción de autor de los años 60 y 70, precisamente por su voluntad de contacto con el pueblo.

En lo tocante a la cultura popular, los riesgos se multiplican; simplificando: si el riesgo en la alta cultura era la formación de élites, el riesgo en esta otra es su vulgarización como producto del mercado. Como dice Torrego Egido, refiriéndose, en general, a la cultura de masas, ésta alberga grandes posibilidades positivas, como son la difusión y democratización de la cultura; una relación *más simétrica* entre creador y consumidor o usuario; pérdida de la exclusividad de la cultura por parte de un sector social; mayor autenticidad, al ser extraídos muchos de sus motivos directamente de las vivencias populares; mayor actualidad e inserción en el contexto histórico; su capacidad de desmitificación; y la utilización de un abanico mayor de símbolos y lenguajes. Pero, como contrapartida, estarían sus riesgos: un tratamiento puramente mercantilista de la cultura, cosificación de ésta, apelación a instintos y emociones bajas, incitación al consumismo pasivo, y distribución de la hegemonía. Naturalmente, equilibrando beneficios y riesgos, Luis Torrego parece hacer una división entre la cultura de masas en general en dos grandes grupos: uno, que contribuiría a un enriquecimiento crítico y cultural, con cierto afán de ser para todos y que, por tanto, se caracteriza por tener gran calidad en su planteamiento, desarrollo y ejecución; y la otra sería lo que normalmente entendemos como cultura de masas: aquella que no aporta nada, o demasiado poco, a un desarrollo crítico, o que incluso, regida por el principio mercantilista, puede apelar a actitudes y pensamientos nada edificantes, y que podría seguir siendo para todos, pero conforme al espíritu de máximo beneficio. El problema no es tanto que una exista ni, más aún, que pueda ser más influyente, sino que los aspectos negativos que rigen en una pudieran afectar a la otra en su papel de proporcionar una perspectiva crítica del mundo. No obstante, Luis Torrego presenta algunas notas que harían evitar caer en esos defectos y mantenerse en su papel crítico: ayudar a la formación de la identidad cultural de unos colectivos; tener valor de uso; oposición a las culturas dominantes; comprensión de la cultura como algo dinámico que interpreta una realidad concreta que se inscribe en un momento preciso del tiempo; tratar de crear elementos que faciliten la difusión de los productos culturales; reflejar los intereses, valores y preocupaciones de clases y grupos sociales no dominantes; poseer una mayor autenticidad proporcionada por el simbolismo popular y el acercamiento al pueblo, a la vez que renueva la cultura; y, finalmente, tener un carácter anti-hegemónico: «En la cultura hay elementos antihegemónicos cuando los significados y las prácticas de la cultura dominante efectiva son revelados, descubiertos o denunciados»<sup>342</sup>.

En resumen, quizás la canción de autor, como participante de ambas culturas, tuvo que tratar de mantenerse en un frágil equilibrio entre los riesgos

---

<sup>342</sup> Torrego, pp. 179-180.

de cada una: perder el contacto con el público podría suponer una excesiva intelectualización que la llevara a convertirse en producción elitista, mientras que, no tanto el tratar de acercarse al pueblo, sino de difundir su producción, pudiera haberla llevado a rebajarse, literaria y musicalmente, para alcanzar un éxito comercial de masas. Existen casos y anécdotas en los que muchos cantautores pasaron la prueba: por ejemplo, Llach renunció a un contrato millonario porque se le exigía alternar canciones en castellano y en catalán; o Las Madres del Cordero, que renunciaron a un contrato discográfico a cambio de eliminar los elementos críticos de sus temas y quedarse sólo con el humorismo sin más: su puesto fue ocupado por un grupo que se haría muy popular, La Charanga del Tío Honorio.

En cuanto al riesgo de convertirse en élite cultural, tal vez, a la vista de las declaraciones de entonces, quizás se pudo rozar ese peligro cuando los cantautores trataban de diferenciarse del resto de la cultura musical de masas, fueran de la naturaleza que fueran, aunque era una reacción comprensible si se compara lo que insistentemente la televisión y la radio ponían contrastado con la calidad de sus canciones: aunque las declaraciones se correspondían con la realidad y se adecuaban justamente, hay algunos momentos en que sí parece presentarse ese riesgo, especialmente al juzgar la calidad de las otras canciones.

## Conclusiones

*Que por lo demás, ciertamente, si los intelectuales callan en España, hay algo que grita, que grita terriblemente. Escuchemos.*

Arturo Serrano-Plaja

*They don't want to see us unite:  
All they want us to do is keep on fussing and fighting.  
They don't want to see us live together:  
All they want us to do is keep on killing one another.*

Bob Marley

Bertolt Brecht concibió su manera de hacer teatro como filosofar a la manera popular: según él, el pueblo entiende la actitud filosófica como una capacidad de soportar algo, de encajar los golpes como en el boxeo. De manera que Brecht –aficionado al boxeo como era– definió a este *bajo filosofar* como el arte, no sólo de golpear, sino también de encajar los golpes: el buen boxeador no sólo sabe pegar, sino cómo encajar los golpes y, además, cuándo es el momento preciso para golpear y qué golpe será el más adecuado, y que por muchos golpes que reciba, siempre vuelve a levantarse<sup>343</sup>. Lo que Brecht estaba definiendo aquí es la capacidad de resistencia: en muy pocas ocasiones, la gente a la que se llama común o sencilla, tiene muy pocas oportunidades de asestar los golpes, por lo que tienen que desarrollar sus propias técnicas de encajar dichos golpes de manera que sus impactos tengan la menor repercusión posible: técnicas como las que cita Scott. Entonces, la labor de un artista comprometido es la de empatizar y comprender este modo de vida: alentar a la población con incendiarias palabras revolucionarias puede ser efectivo cuando hay una situación madura, pre-revolucionaria, y una conciencia de ello de la que participaría la mayor parte de la población posible; pero cuando la situación es otra, cuando reina el miedo y el cansancio entre

---

<sup>343</sup> Brecht (2004), pp. 31-33.

esta gente, es mucho más efectivo alentar su capacidad de resistencia: hay algunas producciones que pueden ser verdaderos manuales de resistencia, y la canción de autor sólo fue una de ellas.

El concepto de resistencia, entendido como la capacidad biológica de encarar los distintos avatares de la vida, sean del tipo que sean, puede resultar una repuesta satisfactoria a la eficacia del arte comprometido, en cuanto ésta también tiene aplicaciones sociales. De ahí que se pueda considerar el arte comprometido, que se sobrepone a las determinaciones políticas (lo que se conoce como *panfleto*), como teniendo en cuenta esta capacidad humana y dirigiéndose a ella. La resistencia es aquello que todo el mundo practica sin saberlo, incluso en sus situaciones más domésticas, como respuesta a los distintos hechos vitales; como hemos pretendido demostrar, tiene sus aplicaciones sociales y políticas cuando las personas entran en el juego de relaciones con el poder, algo que se acentúa mucho más en regímenes antidemocráticos. Cultura de la resistencia es el resultado de la cultura popular en esa franja imaginaria que define Scott, entre la política y la infrapolítica; podría considerarse, en este aspecto, un derivado de la cultura popular, pero en cuanto que ésta ya refleja las aspiraciones y los intereses de las clases populares, es por sí misma cultura de la resistencia, que puede estar formada por multitud de manifestaciones: canciones, pero también dichos populares, chistes, bailes, etc. La cuestión es cómo hacer lo más manifiesta posible dicha cultura. La primera manifestación cultural de esa resistencia, entonces, es el folklore en sus distintas expresiones, aunque nos hemos centrado exclusivamente en la canción popular, la cual refleja unos modos de vida y de pensar propios de las clases populares: de esta manera, el folklore que representa estos modos de vida y pensamiento es la primera manifestación de la cultura de la resistencia, que se verá enriquecida por otras aportaciones.

Esas aportaciones son las que llamamos cultura para la resistencia, que son producto de la catalización de esas manifestaciones de la resistencia en bruto: la indignación, la rabia, la cólera, el dolor, el sufrimiento, pero también la alegría y el optimismo, que son procesadas, elaboradas y hasta pueden contener explicaciones sobre las causas de la injusticia que las producen. Por esa razón, el artista comprometido ha de tener en cuenta la producción popular en cuanto ofrece estas posibilidades, siempre y cuando tenga la voluntad de trascender y ser comprendido por las clases populares; un artista puede operar en este sentido de dos maneras básicas: puede representar a colectivos desfavorecidos en su producción dirigiéndose a capas sociales económicamente superiores y con alto nivel intelectual para hacerlas conscientes de esos problemas, en donde el pueblo quedaría, en principio, pero no necesariamente, excluido de los destinatarios; o puede, incluso además, tratar de dirigirse directamente al pueblo: los destinatarios principales que escoja determinarán las técnicas y el lenguaje que deba emplear; si bien en el primer caso, el artista puede optar por un lenguaje más complejo, sin que esto se tenga que entender necesariamente como un comportamiento clasista, la segunda forma de hacerlo, en cuanto amplía el alcance de su obra, sería una mejor opción. Aquí entraría la cultura como factor crítico y denunciador de la realidad, por lo que también la cultura no sólo sería cultura para la resistencia, sino también de la resistencia. En cuanto, como dijimos, un artista que quiera reflejar la situación irracional del mundo, ya ha ejercido su capacidad de resistencia ante éste, su producción se puede considerar cultura de la

resistencia a nivel personal, y será para la resistencia en cuanto tenga la voluntad de que otros la entiendan y se sientan mínimamente identificados o reflejados en ella y, por lo tanto, les sirva para reafirmar tanto su resistencia como su posición frente al mundo. Sin embargo, muchas veces no sólo bastan las experiencias personales y cercanas, sobre todo cuando se pretende que la obra trascienda y sea compartida por la máxima población posible, por lo que se requiere una comprensión más profunda de la población, lo cual conlleva integrarse y asimilar su cultura.

El fracaso en la aceptación de muchas manifestaciones que partían desde ideas preconcebidas o abstracciones fue, precisamente, partir sin más de ahí mismo: esas ideas y abstracciones pueden ser plenamente válidas, pero lo realmente necesario es ir a la raíz de la que proceden y presentarse, como dice Freire, como alguien que quiere más aprender que enseñar. El artista entonces podrá asimilar la sensibilidad popular a su mundo creativo, catalizarla y elaborarla en manifestaciones más claras, sofisticadas e incluso embellecidas por los recursos artísticos, de modo que las personas de las que tomó su sensibilidad se sientan identificados en ellas, sientan que se les habla directamente y, no menos importante, que se habla con ellas.

Cuando las capas populares asimilan la cultura para la resistencia, ésta, automáticamente, pasa a ser *de* la resistencia, que es casi lo mismo que decir popular. En este aspecto, el arte comprometido se identifica plenamente con la cultura para la resistencia, aunque no la componga por sí solo, y es sólo una parte de la cultura de la resistencia, pues ésta puede estar compuesta por multiplicidad de manifestaciones y expresiones no necesariamente comprometidas, dado que el pueblo toma y utiliza lo que tiene más a mano (por ejemplo, el folklore autóctono, la copla en la posguerra o la canción juvenil), pero en cuanto que el arte comprometido apela directamente a la capacidad de resistencia, puede considerarse cultura de la resistencia consciente y deliberada.

El éxito de su aceptación ha de depender en que conjugue las dimensiones y elementos que el arte comprometido puede contener y que suceden a la toma de conciencia: una actitud y posicionamiento crítico hacia el mundo; un discurso que se rija por la objetividad y el realismo de las descripciones de la realidad, no exentas de una dimensión más o menos utópica en cuanto se presente como lo que podría suceder una vez se vencieran esas negatividades expuestas; rechazar las actitudes elitistas, así como otras tales como el mesianismo o el paternalismo, es clave para dejarse reconocer por el pueblo como uno de ellos o, al menos, como un amigo o aliado; la dimensión histórica permite presentar las situaciones como mutables y a las gentes anónimas como sujetos de la historia y de la sociedad, además de conseguir que la obra se convierta en atemporal: que sirva para todos los tiempos; con la dimensión de la universalidad, quizás la más difícil de obtener porque entraña una complicada sencillez, se podrá hacer de la obra algo que, además de trascender el tiempo, trascienda las fronteras físicas y culturales; ninguna obra podrá ser para la resistencia si no contiene y refleja en sí las realidades humanas, que podrían ser del género humano en abstracto, o de las personas concretas de un período determinado; también es imprescindible la presencia de cierta voluntad integradora, colectivista, en la que todos puedan sentirse identificados en la obra: hay obras que parecen haber sido creadas por una multiplicidad de autores al reflejar, directa o indirectamente un



protagonismo colectivo; y, finalmente, el carácter popularista, es decir, la voluntad de trascender al pueblo, pero no para decirles lo que quieren oír exactamente o lo que han de hacer, sino más bien lo que necesitan: el popularismo sólo puede darse cuando el artista ha comprendido al pueblo, aunque no necesariamente tenga que ser el suyo.

Tanto la cultura popular como la alta cultura pueden tener funciones de cultura de la resistencia, aunque en ellas haya manifestaciones contradictorias entre sí. El arte comprometido es la cultura para la resistencia consciente, de la misma manera que la cultura de la resistencia es la cultura popular en cuanto consciente de sus intereses y de su situación. No obstante, la cultura popular ya tiene suficientes elementos y manifestaciones para constituirse por sí sola en cultura de la resistencia, precisamente porque (y sin entrar en debates de elementos que puedan ser extraños e impuestos por el poder, ya que a menudo, como dicen Gramsci y otros, el pueblo tiende a tomar elementos de la visión oficial, aunque los reinterprete) es el reflejo de la vida popular, que siempre es opuesta a la cultura oficial por ser la cultura de los subordinados, de la misma manera que la sensibilidad de otros grupos, marginados, perseguidos, explotados, exiliados, parados, etc., también constituye culturas de la resistencia en cuanto reflejan esos modos de concebir el mundo:

... su vida es la necesidad más inmediata y la más real para poner fin a instituciones y condiciones intolerables. Así, su oposición es revolucionaria incluso si su conciencia no lo es. Su oposición golpea al sistema desde el exterior y por tanto no es derrotada por el sistema; es una fuerza elemental que viola las reglas del juego y, al hacerlo, lo revela como una partida trucada. Cuando se reúnen y salen a la calle sin armas, sin protección, para pedir los derechos civiles más primitivos, saben que tienen que enfrentarse a perros, piedras, bombas, la cárcel, los campos de concentración, incluso la muerte. Su fuerza está detrás de toda manifestación política a favor de las víctimas de la ley y el orden. El hecho de que hayan empezado a negarse a jugar el juego puede ser el hecho que señale el principio del fin de un período.<sup>344</sup>

La cultura de la resistencia sólo puede entenderse si se comprende a las distintas *subculturas* sociales como una serie de líneas paralelas que corren debajo de la línea de la cultura oficial, desmintiendo sus visiones con el reflejo de la realidad; de ahí surge en gran medida el pensamiento utópico, que se produce por la frustración ante la realidad y el deseo de una alternativa notablemente mejor. Las sociedades tienen multiplicidad de culturas: por un lado, pueden estar las culturas nacionales que no forman Estados por sí solas; también las culturas de grupos étnicos minoritarios; y, luego, una serie de subculturas, que pueden ser rurales, urbanas, tradicionales, juveniles, etc. pero la mayor diferenciación cultural es la que crea las diferencias de clase: tal vez no existan culturas oficiales y proletarias por sí, pero sí subculturas de clases que son los modos de ver la cultura nacional e interpretarla. Aquí radica la problemática de la división de la sociedad entre heterodoxos y ortodoxos, que fue la problemática social española de principios del siglo XX y que el franquismo adoptó como cultura oficial desde la derrota de la república. De ahí, en buena parte, la importancia de la dimensión de la memoria y del pensamiento utópico en cuanto realización de la memoria. La memoria aporta

---

<sup>344</sup> Marcuse (1987), pp. 285-286.

los proyectos truncados, las posibilidades no realizadas: se constituye así como un proyecto medianamente utópico y una razón para avanzar en la lucha diaria. Las personas siempre van a tener presente una cosa esencial: que siempre puede haber algo mejor a lo actual y que depende de ellas que eso se cumpla o no. Si algo quedó incumplido, aunque fuera anterior a su existencia, tratarán de recuperarlo y hacerlo realidad.

Son dimensiones que quienes quieran hacer algún tipo de cultura para la resistencia han de tener presente, junto con una gran fe en el pueblo y en la propia palabra, aunque esto no debe confundirse con la ingenuidad, sino tomarlo como una premisa de carácter práctico. Aquel artista que quiera hacer esto, ha de tener presente que la resistencia no es exactamente una determinación política, sino esos rincones que se buscan en la existencia para intentar ser felices, para poder levantarse cada mañana con orgullo y afrontarla: la resistencia tiene aplicaciones sociales, pero su fundamento está en las cosas pequeñas que ayudan a soportar la existencia e intentar ser felices, y en ese aspecto, la resistencia es ya de por sí un espacio de libertad por derecho propio, el último reducto del ser humano ante las dificultades vitales y los golpes de la existencia.

Arte comprometido y cultura de la resistencia no son exactamente lo mismo: el arte comprometido es sólo parte de ella, pero puede configurarse en una cultura para la resistencia cuando adquiere los elementos que hemos venido describiendo: confrontación con la cultura oficial, expresar empatía con los desfavorecidos, ofrecer una alternativa mejor, desvelar la verdad que se esconde detrás de la mitología de un sistema, y tener clara y deliberadamente una actitud de servicio para la población. En ese sentido, la cultura para la resistencia tiene, por lo menos, dos funciones:

González Lucini utiliza un verso de Patxi Andión para definir el papel de la canción de autor: «Abre las puertas y enciende la fe»<sup>345</sup>, que es lo que hemos venido describiendo en estas páginas: la cultura para la resistencia tiene como principal función dar cierto aliento a la gente de quienes ha partido; les anima en la lucha, sea política activamente o cotidiana; les hace sentirse menos solas en sus inquietudes, miedos y también esperanzas; ofrece, en definitiva, algún tipo de consuelo. Sin que esto deba entenderse como una especie de farmacopea, de esta dimensión parte su gran valor, tanto social como humanístico, y ahí radica la importancia de que haya presencia de cierta dimensión humanista en ella. Habremos de dar la razón a quien diga que eso también puede lograrlo toda cultura o toda producción de masas, pero la diferencia es que el arte comprometido lo hace consciente y directamente para ello. A lo largo de este trabajo hemos podido observar cómo algunas letras se corresponden a esta función, tanto a niveles individuales como colectivos, y también en cuanto a la vida personal como a la vida civil:

... con estas canciones, el pueblo encontraba expresada o verbalizada en la voz de sus poetas sus propios sentimientos y expectativas, percibiendo a la vez en ellas también un decidido impulso a la conquista y a la reivindicación de sus propios derechos, durante tanto tiempo marginados e ignorados. Fueron aquellos unos años en los que la canción llegó a convertirse en un verdadero instrumento de aliento y de concientización popular cargado de futuro; un arte solidario que llegó a ser, y es

---

<sup>345</sup> Patxi Andión: “Tiempo-Tiempo”, *Palabra por palabra*; González Lucini (1989) IV, p. 43.

imprescindible el reconocerlo, uno de los cauces básicos que posibilitaron, real y efectivamente, el cambio y la transición democrática.<sup>346</sup>

Pero, respecto a la segunda función, uniendo con lo que aquí dice González Lucini, tal vez más importante que esto fue que la cultura para la resistencia podía concebirse como un proyecto de rearme ético frente a la desmotivación que el franquismo había llevado a cabo desde su sangriento nacimiento. Los artistas antifranquistas, viendo cerrada la vía de un arte más explícitamente político, emprendieron el camino por esta vía de rearmar éticamente a la población, de conseguir que recuperara la confianza truncada en sí misma y de obtener una capacidad de percepción crítica de la realidad; en cierto momento, la canción de autor vino a sumarse a este esfuerzo. De esta manera, Vázquez Montalbán opinaba que la labor recopilatoria de Lucini era «un programa de lucidez y rearme ético de la sociedad. Y es que las canciones son a la vez paisaje de un tiempo, huella de quienes las cantaron y fotografía de los suspiros tolerados o prohibidos de una sociedad»<sup>347</sup>. Esos suspiros, tolerados o prohibidos, de los que habla Montalbán, son, precisamente, la expresión de la resistencia popular que la canción, junto a otras manifestaciones, trató de representar. En cierto sentido, la canción popular social, a partir de la mitad del siglo XX, había venido a ocupar el espacio de crítica y denuncia que la poesía había tenido y que ésta le había quitado al teatro: la reproductibilidad técnica y el auge de la industria discográfica posibilitaron este protagonismo; todo país, e incluso toda nacionalidad no estatal, ha tenido, al menos, un cantante que, además de ser crítico con el mundo y la sociedad, era representativo de su cultura, fuera regional o nacional, pero siempre popular.

Podríamos volver a nuestra pregunta de los inicios: ¿por qué el arte puede ser, o al menos parecerlo, eficaz en cuanto instrumento de crítica? Si tiene una misión pedagógica en sentido crítico, ¿qué lo diferenciaría de los intentos críticos no artísticos? Barajamos algunas propuestas, y la de la alimentar y aumentar la capacidad de resistencia nos pareció la más adecuada, por una razón. Las teorías sociales críticas explican muy bien el mundo y su constitución, y también pueden constituir una denuncia de los sistemas, pero a estas teorías, que, no obstante, no pueden ser sustituidas por el arte (ni al revés), les falta algo por no entrar precisamente en su campo de acción y explicación del mundo: la sensibilidad colectiva. Por supuesto, Marx y Engels podían hablar desde una postura positivista del impacto en la vida personal del obrero y su familia que tenía el trabajo y la alienación propiciada por el sistema, pero no lo abordaban desde dentro. Por ello, el arte viene a suplir esa cierta carencia al dirigirse a la sensibilidad y a la razón: dado que la sensibilidad, si no queremos sacarla del campo de los sentimientos, no puede expresarse de ninguna forma en ningún lenguaje sin que quede más o menos desvirtuada, el arte, con su unión de relaciones, de conceptos, y a través del juego que sus materiales y canales le brindan, puede tratar de expresar esa intraducibilidad en el lenguaje de los sentimientos, sean de la naturaleza que sean:

El mundo del arte es el de otro *Principio de Realidad*, el de la enajenación –y sólo como enajenación cumple el arte con una función

---

<sup>346</sup> Ibíd., p. 441.

<sup>347</sup> Vázquez Montalbán: “La ambición documental de Fernando González Lucini”; *op. cit.*, p. 8.

*cognitiva*: informa de verdades no comunicables en ningún otro lenguaje; *contradice*, en definitiva.<sup>348</sup>

Por esa razón, los antiguos movimientos políticos trataban de crear una serie de himnos identitarios que expresaran, además del programa ideológico del grupo, el sentimiento que lo mueve: “La Internacional”, en sus más diversas versiones, es un himno que aúna en sí los sentimientos y aspiraciones de generaciones y generaciones de la clase obrera: *los nada de hoy todo han de ser*. En este sentido, entraría aquí otro factor del triunfo del arte como arma crítica, ideológica y política: un factor que ya hemos visto. El arte que apoya una determinada corriente ideológica o un movimiento social, contribuye en gran medida a humanizarlo, como tuvimos ocasión de ver. Pero aunque un artista no apoye directamente una causa política o un movimiento en concreto, si su obra es crítica, también contribuirá a ello, ya que el arte, en este aspecto, puede llenar esos huecos de los que la política tiende a desentenderse, generalmente el de las relaciones humanas:

... el arte tiene que buscar el equilibrio para aquello de lo que la política se desentiende. Para él la política ocupa el mismo espacio que el arte, pero la política se ha alejado durante el último decenio tanto de todo lo que corresponde a nuestros deseos, que no podemos por menos de tener una sensación de desacierto y de obligatoriedad en sus líneas directrices. (...)<sup>349</sup>

El arte es lo que vendría a alimentar más directamente la capacidad de resistencia de la población, al tratar de y para la humanidad: las palabras de Antonio Machado reafirmaron más convicciones que cualquier discurso de los políticos de la oposición de toda tendencia, por carismáticos, admirados y respetables que pudieran ser. En una sociedad como la española franquista, el arte vino, dada la ausencia física de verdaderos políticos públicos, a llenar no sólo esos huecos, sino también la ausencia de la práctica política pública. Rellenar esa ausencia política, en sentido crítico y público, junto a la rehumanización, eran dos finalidades fundamentales en la España franquista: una sociedad caracterizada por el imperio de la violencia y la represión, por un lado, y, por el otro, por el conformismo y el pragmatismo. La cultura en general, pero sobre todo de y para la resistencia, contribuyeron a la rehumanización de esta sociedad, como afirma el poeta José Agustín Goytisolo:

En tiempos de ignominia como ahora a escala planetaria y cuando la crueldad se extiende por doquier fría y robotizada aún queda mucha buena gente en este mundo que escucha una canción o lee un poema: ellos saben muy bien que la patria de todos es el canto, la voz y la palabra; única patria que no pueden robarnos. Por eso digo una vez más: que nadie piense o grite: no puedo y aquí me quedo.<sup>350</sup>

En el tardofranquismo se abandonó el atenazamiento por el miedo de los años precedentes: si en aquella época la gente no se atrevía a hacer nada, a no hablar, por miedo a las consecuencias, en el tardofranquismo, con el rebajamiento de la represión (queremos decir, del abandono de la brutalidad sistemática y pública), se imponía todo lo contrario. No sólo la resistencia activa

---

<sup>348</sup> Marcuse (1978), p. 70.

<sup>349</sup> Weiss, p. 930

<sup>350</sup> En González Lucini (1998): sección “Ilustraciones”.

podía ser eficaz contra el régimen: también la pasiva, la moral, aunque fuera acompañando a ésta en los actos culturales. La resistencia tomaba aspectos de actividades continuas, pero también de una actitud decidida de ser felices, de no tener miedo, que era lo que, en última instancia, pretendía el franquismo: anquilosar a la población en el inmovilismo más absoluto posible. Y de ahí nacieron muchas iniciativas culturales, no necesariamente con carga política, entre otras cosas, los colectivos de cantautores: se podía plantar cara al régimen sencillamente tratando de ser uno mismo y, sobre todo, uno mismo con los otros, como declaró en su día Adolfo Celdrán:

Hablábamos en las reuniones, nos cantábamos canciones, pero en ningún momento se planteó como un grupo partidista o algo así. Éramos un grupo de oposición, lo asumíamos, pero ya está. Yo tengo claro que, en aquellos momentos, oponerse al sistema era estar vivo. Hablar de sexualidad, de política era oponerse al sistema. Tener los ojos abiertos era oponerse al sistema, ser una persona activa era oponerse al sistema. Era oponerse al sistema hacer lo que uno quería y lo que uno sentía. El grito de ser feliz era oponerse al sistema, que estaba exigiendo sacrificio, la vida ascética, la insatisfacción. Para ellos había que vivir mitad monje, mitad soldado. (...) Lógicamente lo tengo claro ahora, porque entonces creíamos que había que tender a un nítido confrontamiento político frente al franquismo. (...) Eso no se arregla sólo apuntándose a un partido. Nosotros pretendíamos comunicar esa reconstrucción. Y es lo que aún hoy hay que hacer. Ha llegado un momento en que no importa nada más que el partido al que perteneces. Sin embargo, interesan más muchísimas otras cosas, liberarse por dentro, ahí es donde está la lucha. Ahí empieza la cosa. Estamos al borde del principio, el precipicio está al lado, lo hemos mamado todos, pero no sólo el precipicio del golpe de Estado. Ante eso existe la liberación profunda, que es hacer lo que nadie ha hecho y pasar de todo.<sup>351</sup>

Por eso, tal vez, por encima de cuestiones más o menos políticas, la cuestión de la importancia de la cultura de y para la resistencia, y de la canción de autor en concreto, sea mucho más radical: una de las necesidades biológicas, digamos, no vitales (en cuanto no necesariamente su carencia puede provocar la muerte) de los seres humanos es su afán de comunicarse los unos con los otros, de expresarse y también de escuchar, y en este terreno entraría el arte si lo entendemos como la sublimación de la comunicación. La canción, sobre todo en eras pasadas, jugaba un gran papel en la necesidad de comunicación, y podía en ocasiones llenar los huecos cuando la comunicación es difícil o incluso imposible: «El cante es una grandeza y el que no tiene donde cantar va cantando bajito por la calle»<sup>352</sup>, dijo el anciano cantaor Bernardo el de los Lobitos. La canción en general podría ser entendida como la máxima exponenciación de la comunicación oral y de esa necesidad:

“No habrá nunca silencio” dice José Antonio Labordeta en su poema “Treinta y cinco veces uno”. No, no lo habrá nunca. Porque hay pueblo, porque hay y habrá sol en las bardas, porque hay quien, como él, crea y canta lo que todos sienten.<sup>353</sup>

<sup>351</sup> En Claudín (1981), p. 178.

<sup>352</sup> Francisco Almazán: “El cante del pueblo II”; *op. cit.*

<sup>353</sup> Manuel Tuñón de Lara, presentación de José Antonio Labordeta: *Cantar i callar*.

La canción ha tenido una función ciertamente antropológica en la historia de la humanidad: ha contado el pasado, pero también ha anticipado el futuro ayudando a interpretar el presente. Una canción contemporánea también ha servido para ello: la canción de autor conservaba en sí la memoria del pasado, la que se pretendía hacer olvidar; ayudaba a interpretar y conocer el presente, no siempre a modo de contrainformación; y también contribuía a tratar de construir el futuro que se quería. La canción, incluso la más trivial que pueda existir, lleva en sí las marcas de su tiempo, aunque sea inconscientemente, pero también ayudan a cohesionar el sentimiento de grupo positivamente, sobre todo si su autor se lo ha propuesto:

En este sentido es en el que entiendo que es necesario plantear un nuevo estudio del canto popular del conjunto del Estado español, concediendo a las canciones su auténtico significado en el tiempo y en el espacio, estudiándolas como forma de conocer el pasado y adquirir modelos de análisis para enfrentarse con la realidad y afrontar el futuro.<sup>354</sup>

La canción tiene una enorme importancia en cuanto puede ser reflejo de un pueblo, de un tiempo, de una historia e incluso de elementos más explícitos como las relaciones de producción, las relaciones humanas, estructuras de la sociedad... Ahí radica la importancia de la canción de autor, que recogía estos elementos en gran medida de la canción popular; las canciones representaban además a distintos colectivos (culturales, étnicos, gremiales, etc.), algo que también toma la canción de autor. Quizás sea un poco altisonante, pero en este sentido, al igual que María Zambrano hablaba de Antonio Machado como de un poeta homérico:

... La palabra del poeta ha sido siempre necesaria a un pueblo para reconocerse y llevar con íntegra confianza su destino difícil, cuando la palabra del poeta, en efecto, nombra ese destino, lo alude y lo testifica; cuando le da, en suma, un nombre. Es la mejor unidad de la poesía con la acción o como se dice con la política, la mejor y tal vez única forma de que la poesía puede colaborar en la lucha gigantesca de un pueblo: dando nombre a su destino, reafirmando a sus hijos todos los días su saber claro y misterioso del sino que le cumple, transformando la fatalidad ciega en expresión liberadora. (...) <sup>355</sup>

... también hubo quien trató a los cantautores, por el reflejo de estas dimensiones, como homéricos, épicos, en cuanto trataban de la historia de su tiempo:

Manolo Gerena, un cantor casi como de los tiempos homéricos. Él recoge la inquietud, la desazón y hasta la cólera de su pueblo, lo transforma en canto de acuerdo con la expresión más peculiar de ese mismo pueblo, y se lo va cantando poco a poco a todos sus hombres. (...) <sup>356</sup>

Pero también en cuanto representantes y portavoces de un pueblo y de una cultura a los que revestían con la dignidad de la épica:

José Antonio Labordeta vindica tierra y hombres de Aragón de más de un siglo de tópicos chabacanos y de espejos deformantes. Ahí está, con su

<sup>354</sup> Antonio Gómez, “¿Es posible hoy el folklore?”; *op. cit.*, p. 28.

<sup>355</sup> Zambrano, p. 173.

<sup>356</sup> Prólogo sin firmar a Manuel Gerena (1978), p. 7.

guitarra, con su voz recia y bien timbrada, con su poesía, hincado en Aragón, desde el Pirineo hasta Javalambre, desde el Moncayo hasta el Ebro. Su voz y su canto son, a la vez, la voz de los leñeros, los masoveros, los segadores y de tantos otros que se fueron “con rabia... de abandonar lo que se ama”. Unos, hacia “tierra al este/donde se trabaja y paga”; otros, hacia Francia. La voz de tantos que no volverán a sus tierras donde el jaramago crece entre muros derruidos o donde aguarda en vano la anciana madre.<sup>357</sup>

Como pudimos observar, los cantautores reflejaban en muchas de sus canciones esa especie de épica humana de la clase obrera, de la gente que vivía a la sombra y en el silencio de la historia, dándoles así de esta manera su voz y su lugar en la historia. Aquí está la aportación que se ha hecho para el estudio del arte comprometido, que se ha tratado de enfocar no tanto a la actividad política directa como a esa parte de la población que, a falta de un nombre mejor, ha tenido que ser llamada *común*, *sencilla*, etc. Los disidentes ya estaban convencidos, y ciertamente recibían las producciones comprometidas con agrado en cuanto reafirmaban sus convicciones; pero la gente no comprometida conscientemente que, ciertamente, no participa de la vida oficial ni de su cultura, era la gente a ganarse, aunque no fuera exactamente para que se afiliaran a un partido o sindicato: en muchas de estas canciones parece verse, en muchas ocasiones, mensajes para esta otra parte de la población, tratando de que vieran la verdad con sus propios ojos, desvelándoles las mentiras y, lo que es más importante, tratando de que recobraran la dignidad que decenios de franquismo les habían arrebatado.

No se nos ocurre mejor cita final que esta reflexión del cantautor valenciano Lluís Miquel:

Escuchadla, tranquilamente, sin prisas. En ella oiréis notas y voces cargadas de ternura, de amor, de recuerdos, de rabia, de esperanza, de impotencia... Son notas al margen de una historia que también se ha hecho así.

Escuchadla con curiosidad, analizándola. Diferentes culturas, diferentes lenguas, diferentes fórmulas de expresión aunadas por parecidas inquietudes.

Escuchadla si aún no habéis sido contaminados por el virus de la creciente epidemia de amnesia histórica.

Escuchadla con amor y esperanza porque también el futuro es una misiva cargada de poesía.<sup>358</sup>

---

<sup>357</sup> Tuñón de Lara, *op. cit.*

<sup>358</sup> Libreto de VV. AA: *Homenaje a las víctimas del franquismo*.

# EPÍLOGO



En los estudios de GetafeVoz; de izquierda a derecha G. Sierra Fernández, Gonzalo García Pelayo, Manuel Gerena y Antonio Gómez (fotografía de Amalia Pascual Durá)



## Epílogo: una crítica a la canción de autor

*Se por algures notades un certo sabor ácedo, non vos estrañedes,  
é o amargor que ás veces ven a boca de tanto ter que tragar saliva.  
Deixovos eiquí, amigos, un pouco de min.*

Benedicto García Villar

La idea del trabajo giró en torno al concepto de resistencia, una idea que surgió de leer el libro de Torrego Egido, en donde hablaba de la formación de una conciencia de resistencia a través de la canción de autor<sup>1</sup>. Por supuesto, el término *cultura de la resistencia* ni lo hemos inventado ni lo pretendemos, pero con él hemos podido definir toda posición de enfrentamiento al poder, consciente o inconsciente, directo o indirecto, sin pretender por ello contribuir a la concepción de la *resistencia pasiva* al franquismo; en ese sentido, vamos algo más allá, ya que hablamos de oposición pasiva a todo poder. El concepto de resistencia se elaboró en torno a la multiplicidad de realidades que un país puede tener, determinadas por las diferencias sociales, étnicas, culturales o incluso todo a la vez, algo que en los tiempos de “Una, grande y libre” era mucho más manifiesto que lo que el régimen pretendía o deseaba. La idea de que bajo la cultura oficial latiera una cultura distinta y, a veces, opuesta a la oficial, era algo digno de ser tratado. Por esa razón, se trató de dar cierto protagonismo a la gente anónima de la que hablaban esas canciones, quisieran, lo supieran o no.

La primera idea consistió en hacer un recorrido de talante épico que partiera desde la poesía de la República hasta la canción de autor; dado que aquello hubiera supuesto un volumen de trabajo bastante más grande, animado por Montserrat Galcerán y otros amigos, se decidió acotarlo a la canción de autor de este período, no sólo por contar con conocimientos y contactos valiosos, sino, sobre todo, porque, desde mi punto de vista y dada la naturaleza de la canción, era donde mejor se manifiesta lo que hemos llamado *cultura de la resistencia*. Pero concibiendo a los cantautores como parte y continuadores de un esfuerzo cultural crítico, la idea inicial de trabajo se salvaba así de este modo: los cantautores participaban de la idea unamuniana de que el intelectual ha de ser un elemento incómodo para el poder, cuya obligación, como sostiene Julien Benda, es la de criticar las injusticias y contradicciones de su Estado, y ponerse a liderar la sociedad. Naturalmente, basándose en las declaraciones de muchos de ellos y de ellas, no da la impresión de que se propusieran liderar nada en absoluto, pero que se convirtieron en líderes, o al menos en figuras y modelos sociales y generacionales, no cabe duda.

A la hora de abordar este trabajo, se planteó muy seriamente el modo de hacerlo, que era, básicamente, optar entre tres opciones: desde una perspectiva musical, otra literaria y otra que podríamos llamar meramente coyuntural, en cuanto sólo trataría de su impacto en la sociedad. Al cambiar la idea inicial del trabajo, se decidió, como hicieron ya antes muchos, una combinación de las tres: hay planteamiento musical, porque eso es lo que es al fin y al cabo: un movimiento esencialmente musical; pero, por otro lado, no se puede ignorar ni su carga poética y cultural ni su carga crítica, por lo que también están presentes las otras dos formas de plantearlo: como un movimiento social de oposición, en muchos casos, en cuanto a su carga crítica,

---

<sup>1</sup> Torrego Egido, p. 22.

que no se agotaba sólo en el ámbito teórico, sino que se aplicaba a la realidad (por ejemplo, desviando las ganancias a alguna causa social) y a sus ámbitos más cercanos, ya que trataron, entre otras cosas, de formar un sindicato unitario de músicos a finales de los 70, asociaciones, redes de apoyo y contratación, etc.

Respecto a su parte literaria, se notará que en ocasiones se habla de este movimiento musical como de una generación literaria; exceptuando casos y momentos puntuales, los cantautores parecían tener más relación con los poetas e intelectuales que con los otros músicos de su tiempo, algo bastante natural si se tiene en cuenta que la mayoría actuaba individualmente y también la marginación de los círculos oficiales y comerciales, aunque fuera voluntaria. En cualquier caso, se planteó la necesidad de no contar su historia y su producción como una utopía, y tener presente siempre el elemento crítico, que nunca debía ser destructivo.

¿Carencias en el trabajo? Las tiene: es un género impresionantemente grande, con muchas dimensiones: algunas de ellas todavía inexploradas. Aquí se ha pretendido prescindir, en la medida de lo posible, de la clasificación regional, ya que, por un lado, ésta ya ha sido lo suficientemente explorada y, por el otro, la clasificación regional puede ser un poco reduccionista por dos razones: la primera, porque no engloba a figuras individuales como Antonio Resines, Paco Ibáñez, Aute o Manolo Díaz, en cuanto su producción no pretende ser representativa de su cultura; y la segunda, porque no todos los cantautores representativos de su región y cultura conformaban movimientos de *nueva canción*, por tener un número excesivamente limitado: Pablo Guerrero y Luis Pastor no pueden por sí solos constituir una hipotética “nueva canción extremeña”, mientras que otros casos, como La Rioja, apenas cuentan con una sola representación: Carmen, Jesús e Iñaki (lo cual no quiere decir que no existieran cantantes que podrían haber sido representativos, pero que no florecieron, por la razón que fuera). De manera que, al estilo de Fernando González Lucini, se optó por una exposición global, rompiendo los esquemas lingüísticos y culturales y tomando los denominadores comunes, pero teniendo presentes a la vez los factores diferenciales, sean lingüísticos, culturales o musicales. Por otro lado, se decidió prescindir de ejemplos de la canción latinoamericana, a excepción de aquellos que fijaron su residencia y trabajaron en España, por una sencilla razón: es la canción de sus respectivos países y de Latino-América, por lo cual la reflexión es sobre los pueblos de allí, con sus circunstancias; por otro lado, aunque se comparte el idioma, no veríamos por esta razón por qué no ampliar a la canción portuguesa, canción que comparte muchas reflexiones, motivos culturales e históricos semejantes con la canción de autor en España.

Respecto al ámbito musical, en la medida que hemos podido, se ha intentado reflejar la multiplicidad de estilos musicales en que la canción de autor se expresó, aunque al reflejar únicamente los textos de las canciones, esto no ha sido posible la mayoría de las veces. Sí tenemos una especial atención al caso del flamenco, dado que los cantaosres que se engloban en la canción de autor (y en derivados como el flamenco progresivo y el rock andaluz) participaban de los dos mundos: el de la canción social, por un lado, y

el del flamenco por el otro; dos mundos no necesariamente contrarios, pero que a veces chocaban<sup>2</sup>, y que precisaba de alguna matización.

La evaluación del género de la canción de autor, en la actualidad, oscila entre dos parámetros: el de aquellos que le dan la máxima importancia en su momento histórico y a su impacto sobre la sociedad, y el de aquellos que se la quitan, la relativizan o incluso declaran que contribuyó a establecer divisiones en la población, fundamentalmente por la presencia nacionalista en las canciones. Existe, por supuesto, un término medio objetivo y realista, que es el que toman, además, sus protagonistas: los cantautores de entonces, por regla general, tienden a quedarse en este término medio bastante justo, por cuanto tampoco está exento de cierta autocritica (como podrá comprobarse en el Anexo II): le restan importancia a lo que hicieron en cuanto determinante, pero reclaman el protagonismo que les pertenece, así como, generalmente, nunca reivindican para sí un protagonismo individual, sino colectivo junto a otros compañeros y junto a su público y al pueblo. Y lo cierto es que es innegable que tuvieron una gran importancia en la sociedad. Por ello, a la hora de plantear el tratamiento, fue exigido un cierto grado de crítica, objetividad y realismo: el mismo grado con el que se podría haber hablado de la importancia relativa de los músicos *hippies* en el rechazo a la guerra de Vietnam, del *punk* en la reivindicación proletaria y juvenil de la Gran Bretaña de la crisis económica, o de los intelectuales de los años 30 en su enfrentamiento intelectual al fascismo.

Ahora bien, a pesar de que pudieran tener más visibilidad que otras manifestaciones, no parece de justicia cargar esta responsabilidad únicamente sobre sus hombros. En el plano artístico, la canción de autor, estrictamente, sólo era una manifestación más de la cultura de la disidencia, que colaboraba de vez en cuando con las otras expresiones. Canción, cine, teatro, pintura, escultura, poesía..., formaban un conjunto de expresiones que pretendían denunciar las mentiras del franquismo y plantear una realidad mejor. En mi opinión, nunca se ha de olvidar el conjunto entero y poner el protagonismo únicamente en una sola manifestación, aunque es cierto que, dada la naturaleza de la canción (popularización y difusión más rápidas) y del funcionamiento de la industria del disco y de la emisión radiofónica, sí tuvieron un alcance e impacto más rápido, más amplio y más popular que otras expresiones artísticas.

Por otro lado, es verdad que los cantautores pudieron educar en una convivencia democrática próxima: de hecho, ninguna canción apela a la violencia ni al revanchismo, sino a la denuncia y a encarar las injusticias a través de medios generalmente pacíficos (y la huelga es un medio pacífico), aunque no desde una perspectiva del pacifismo radical de índole misticista y estática. Pero también hay que extremar las precauciones si no se quieren repetir los errores de la cultura oficial: privar a los pueblos de España de su protagonismo. Sólo una población pacífica, anti-dogmática y que quería pasar página con los errores del pasado, podía haber suscitado un cambio político pacífico, hubieran existido o no Carrillo, Suárez, González o Fraga Iribarne.

---

<sup>2</sup> Se puede observar en el artículo de Montserrat Roig, "El primer Palau de Manuel Gerena", sobre un recital de Gerena en Barcelona, en donde chocaban dos maneras de entender sus canciones: el de los jóvenes contestatarios, que aplaudían las palabras clave de la canción, y el de los aficionados al flamenco, que saben que el canto no puede interrumpirse con aplausos hasta que éste acaba.

Algo parecido podría decirse con los cantautores: no fueron sus guitarras y voces varitas mágicas que cambiaron una supuesta concepción violenta o revanchista, que los políticos conservadores y fascistas presuponían en el pueblo, en otra pacífica; el público y el pueblo ya se había venido formando y, a fin de cuentas, a ese pueblo pertenecían los cantautores. Aunque su contribución a una formación de una conciencia cívica y la normalización de una democracia es innegable, se ha de ser realista: una canción por sí sola, no cambia un sistema, si, al menos, no hay un pueblo que lo haga cambiar, y de esto los cantautores fueron y son conscientes.

De la misma manera, y con más sentido, resultaría derribada la crítica que pretende decir que los cantautores contribuyeron a acrecentar divisiones sociales y regionales: una falacia que incluso es esgrimida por personajes que pudieron tener algún vínculo o que, por alguna razón, debieran estar agradecidos. Sencillamente sólo hay que escuchar los discos, sobre todo los conciertos, leer las declaraciones, las entrevistas o cómo cantautores en varias lenguas han arraigado en la cultura popular española en su conjunto. Es al contrario: en cuanto a nacionalidades, unieron, dieron a conocer unas a otras, ayudaron a una comprensión mutua rompiendo clichés y tópicos. Aunque, precisamente, esto se rompió en los años 80: ya con una democracia y un Estado de las Autonomías, los cantautores descubrieron que, paradójicamente, ahora les era más difícil actuar en ciertas provincias que bajo la dictadura. Por un lado, los partidos nacionalistas ahora en el poder ponían muchas dificultades a los cantautores foráneos, mientras que, tal vez por la acción pública de esos políticos, cantautores catalanes y vascos, cuando iban a cantar en eventos en donde, en principio, el público debía serle propicio, se encontraban con el rechazo irracional hacia su lengua. Javier Krahe contaba indignado como parte del público de un recital contra la OTAN, recibió la actuación de Pi de la Serra con gran hostilidad y gritos de “canta en cristiano”: lo malo es que era parte del propio público, en principio de izquierdas, y no un grupo de reventadores de ultraderecha, el que lanzaba esos improperios<sup>3</sup>. Es precisamente Francesc Pi de la Serra quien formula que, muy probablemente, el gran fracaso de la Nova Cançó fue no poder normalizar la situación de la lengua catalana fuera de Cataluña<sup>4</sup>: que se considerara normal que cada uno cantara en su lengua materna sin que nadie se tuviera que ofender. En el otro lado, y como parte del mismo problema, también hubo un fuerte rechazo en sus comunidades hacia aquellos cantautores que se expresaban tanto en su lengua como en castellano, a los que se les imponen varios obstáculos para cantar en sus comunidades, a parte de los ya existentes; por no mencionar ya las obstaculizaciones que personas como Carlos Cano o Javier Krahe tuvieron para cantar en determinadas comunidades autónomas por sus críticas hacia el gobierno socialista. Pero poco se puede hacer contra los factores externos, como son la propaganda y otros elementos interregionales negativos de cualquier naturaleza que sí han contribuido a esos rencores y que nadie señala ni culpa realmente.

Respecto a lo social, ya María Ostiz cantaba en sus días que al pueblo no se le ganaba con una frase ni «con una canción que impregne el odio». La también cantautora (haciendo una canción protesta contra la *canción protesta*)

---

<sup>3</sup> José Luis Balbín, *La clave*: “¿Qué fue de los cantautores contestatarios?”.

<sup>4</sup> Àngel Casas: *Totes aquelles cançons de la cançó*: “Companyys, no és això (1979-1980)”.

se hacía eco en su balada pretendidamente popular de una acusación clásica que respondía, por un lado, a la concepción conservadora de que el obrero está conforme si no se le solivianta, pero también al dogma franquista que decía haber solucionado las diferencias sociales y la lucha de clase, por lo que cantautores, poetas y otros artistas lo que estaban haciendo era tratar de crear enfrentamientos los unos contra los otros. El problema de esta visión de la sociedad es que ha arraigado demasiado, de manera que cualquier contenido crítico es tachado de malo por *panfletario*. Comentaristas, no necesariamente reaccionarios, han tratado de derribar el prestigio de la canción de autor por estos cauces, al tiempo que esas mismas intencionalidades críticas las han alabado en artistas extranjeros de reconocida valía (Dylan, Paul Simon, Sting, Springsteen...) o incluso en momentos puntuales (y tal vez oportunistas) de algunos cantantes comerciales.

Una de las razones que impulsaron a emprender este trabajo, fue el descubrimiento de una tesis doctoral acerca de la música en Galicia durante la transición; en dicho trabajo se criticaba sin ninguna piedad el disco *Pola unión* de Benedicto, tildándolo de exclusivamente panfletario e ideologizado, sin otras consideraciones hacia, por ejemplo, la música. Desde el conocimiento de este disco, la impresión que tuve al leer semejante crítica es que el autor ni se había molestado en escuchar el disco ni en leer sus letras, en donde hay canciones como el “Cantar de berce pro víspera de emigrar” (que ya hemos reproducido): una de las más preciosas canciones que se hayan hecho en España y en lengua gallega, que no está dominada en absoluto ninguna determinación ideológica más que la interpretación de un padre que tiene que emigrar; cantos a la clase trabajadora, reflejando nada más que su jornada de trabajo; presencia de sones tradicionales de Galicia y un gran deseo de solidaridad: eso es lo que ese disco tiene, sobre todo; y si hay contenido político es porque tenía que haberlo. Sin pretensiones de constituirnos en tribunal, diera la impresión de que hay todavía gente que piensa que la música gallega o de Galicia no tiene más salida que la de seguir interpretando los cantos canónicos de siempre, o que sus músicos no debieran hacer otra cosa que tocar la gaita y el *pandeiro*.

Toda expresión, independientemente de su calidad, que tenga la voluntad de denunciar la situación de grupos desfavorecidos, todavía sigue recibiendo el epíteto, en sentido peyorativo, de político, ideologizado, etc. Epítetos que no son necesariamente despectivos por sí mismos, pero que en seguida encienden los mecanismos de rechazo, como si hubiera un gran complejo de vergüenza por ello. En esto ha consistido el triunfo de la política tecnocrática en la sociedad: en crear estructuras de rechazo y aceptación hacia ciertas caracterizaciones. Pero, básicamente, cualquier crítica que se le pueda hacer a la canción de autor, ya la han formulado los cantautores para sí mismos, y el, en algún momento, exceso de carga política, ya fue autocriticado por ellos mismos. Sobre esto podríamos añadir un par de cosas:

En primer lugar, siguiendo con lo anterior, no se entiende que se tenga que agachar la cabeza, tanto los cantautores de entonces como los actuales y los seguidores de ambos, por haber hecho algún tipo de canción que podría denominarse *política*, *de protesta*, *panfletaria*. Primero, partamos del hecho de que un panfleto también puede estar muy bellamente hecho: no hay panfleto más hermoso que *Los Miserables* de Victor Hugo en este sentido, al tiempo que también hay altas poesías en donde se excluye lo político que son

absolutamente deleznable, por ello o por otras razones (pero ahí entraría el juicio de cada cual). Si, al final, lo normal sería pensar que están bien las canciones que fomentan el machismo, que no serían por estos patrones *políticos* según la crítica conservadora (que hasta hablaría de la preservación de las tradiciones), y que están mal las que lo denuncian, es que algo falla en esos planteamientos críticos: ya no sólo está mal que Maria del Mar Bonet no pudiera interpretar el alegato feminista “Nosaltres les dones” (adaptación de un poema de Edith Sördegrand), pero Manolo Escobar sí su “La minifalda”, sino que es vergonzante que a esta segunda canción se le conceda mayor importancia que a la primera. En resumen, que el factor político y social de estas canciones no debiera ser motivo de vergüenza o escarnio, sobre todo cuando había quien era detenido por cantar y quien se sentaba a ver el espectáculo esperando su herencia política. Sencillamente, la canción social fue necesaria, tan necesaria como cualquier otra manifestación que se pueda calificar de social; era necesaria la otra cara de la moneda, la que mostraba la otra realidad, sobre todo porque muchas canciones comerciales (independientemente de la connivencia o no de sus autores e intérpretes) ya hacían mucha propaganda de la cultura oficial; sencillamente: se necesitaba una canción política para contraatacar a otra canción política encubierta, pero descarada, bajo la apariencia de la normalidad, lo divertido o lo tradicional.

No obstante, en segundo lugar, no se entienda esto como la reducción de la canción de autor a su dimensión exclusivamente política o social. Como dicen muchos de los autores que hemos estudiado, fue importante, pero tampoco lo determinante: también hay contenido filosófico, pero también contenidos de otra naturaleza, como pudieron ser aquellos poemas musicalizados tan sólo por un afán pedagógico, o meras canciones de amor, que sólo buscaban expresarlo. También hay otras producciones, incluso centrándonos sólo en los cantautores críticos, que escapan a las categorías políticas y sociales, como son la interpretación de canciones tradicionales, sin ninguna intencionalidad crítica, por motivos pedagógicos o, simplemente, porque sí; también canciones intimistas acerca de la propia personalidad con las que su autor no buscaría una colectivización de carácter social, aunque sí, acaso, emotiva.

Tal vez, la gran falta que han tenido los estudios de la canción de autor, incluyendo este trabajo, ha sido la de excluir a algunos cantautores que no eran tan explícitamente políticos, pero sí muy interesantes en cuanto a las aportaciones musicales a su tiempo. La música experimental catalana y andaluza, por ejemplo: la psicodelia de Pau Riba, la visión vodevilesca de Jaume Sisa, la experimentación sonora del grupo Música Dispersa, el flamenco progresivo de Gualberto, el jazz de Pedro Ruy-Blas, la rumba de Gato Pérez, etc., porque son cantautores y músicos cuya producción escapa un poco a los denominadores comunes del resto y es difícil, así, hablar globalmente del género sin incurrir en ciertas exclusiones. Sobre otros cantautores que se apoyaban exclusivamente en las letras de sus canciones y que no guardaban intenciones críticas por lo general, como pudieron ser José Luis Perales o Mari Trini, sin que esto se entienda como un desprecio, sencillamente no aportan demasiado a este trabajo, pero es justo reconocer su existencia como un tipo de canción de autor que se desentiende, por lo general, de aspectos sociales y políticos, sin que esto suponga ningún juicio de valor o ético. Cabría considerar a cantautores más o menos políticos de tendencias contrarias; sin embargo,

dado que su mensaje básicamente trataba de defender la alienación y el quietismo, su aportación a la cultura de la resistencia no es que fuera nula, es que era tan negativa como las canciones de contenido tradicionalista o las de consumo.

Otra tendencia que los estudios han tenido, inconscientemente (no quepa duda), ha sido la apariencia de que los temas críticos y de denuncia hayan sido una exclusividad de los cantautores: algo que fue cierto en su momento, pero, al igual que pasó en el rock extranjero, llegó un punto, a finales de los 70, que otros géneros, sobre todo estilos de rock, también se hicieron cargo de ello, como hemos indicado. A mi entender, es fundamental tener esto presente, sobre todo por una razón: el cambio generacional de los 80, que imponía nuevas sensibilidades juveniles y perspectivas que debían representarse de otras maneras, a través de los estilos de rock o de nuevos cantautores que tenían otra perspectiva, aunque fueran también sepultados por la supuesta y caprichosa demanda discográfica (¿atiende a las demandas de un público o las impone?).

En ese aspecto, tal vez aquí estén las aportaciones más originales, aunque puedan estar ya presentes en anteriores obras. Por un lado, no se ha pretendido presentar una historia bonita, sino que también han quedado patentes algunas contradicciones, problemas y hasta confrontaciones más o menos severas entre los intérpretes, sin caer, por supuesto, en el amarillismo o el sensacionalismo; ello se ha hecho desde una crítica lo más objetiva posible, que debe haber sido constructiva, aunque, por supuesto, esa crítica ha regido los estudios anteriores, especialmente los de Antonio Gómez y Víctor Claudín. Abundando en ese sentido crítico, se han presentado las otras manifestaciones musicales contemporáneas intentando ser justos con sus autores e intérpretes, especialmente con los de la copla de posguerra, nacida en los años en que no había demasiada alternativa para elegir (especialmente cuando se había estado en la cárcel y se vigilaba estrechamente cada uno de sus pasos): muy poca gente que criticaba a un Juanito Valderrama cantando para el Caudillo “El emigrante” era consciente de que el artista, ex-miliciano anarquista, se podría estar jugando la vida, por cuanto fue uno de los pocos artistas que tuvo el privilegio de cantarle la verdad a la cara al dictador. También respecto a los grupos juveniles ye-yés, a los que hay que reconocer haber dado a la juventud de entonces una alternativa frente a las baladas y la *canción española*; una alternativa que no sólo era musical, sino también vital y estética, por cuanto representaba nuevos modos de relación y el ascenso a la superficie de la sensibilidad juvenil: sus problemas fueron, con excepciones, no haber sabido superar muchas veces la imitación (por lo que muchos parecen intérpretes de segunda, aunque no fuera así) ni haber llevado la rebeldía epidérmica a otros campos; aunque es cierto que, a través de ellos, la industria discográfica impuso sensibilidades extrañas y extranjeras sobre la juventud, lo cual puede interpretarse como cierta alienación. Con todo, fueron una aportación muy útil. Por otro lado, y puede considerarse una derivación de este sentido de justicia, no se ha mostrado ni pretendido ningún tipo de respeto hacia géneros como la canción del verano ni hacia algunas figuras, a nuestro juicio, sobrevaloradas: los motivos ya han sido expuestos.

En muchos estudios se han podido leer un montón de descalificativos hacia estas producciones, algunas realmente sangrantes hacia quienes no tuvieron alternativa o no eran plenamente conscientes; son comprensibles en

los estudios anteriores en cuanto se soslayaba la producción y el valor de la canción de autor con obras de una calidad bastante menor (por no decir discutible, en muchos casos); el problema fue, en su día, que esas canciones servían para tapar estas otras, y de eso es muy probable que ni sus autores ni sus intérpretes fueran del todo conscientes ni pudieran hacer nada al respecto. El problema de esta crítica algo agresiva es que vino, después, a cierto rechazo hacia la canción de autor a la hora de reivindicar figuras del pop bastante válidas y la importancia que tuvo el rock 'n' roll a la hora de convertirse en un vehículo válido de expresión de la sensibilidad juvenil.

Es imaginable un universo musical lleno de alternativas para todos los gustos, y que su elección fuera responsabilidad plena del oyente si realmente pudiera elegir, pues el problema de entonces, y de ahora, es que la canción comercial lo oculta todo, y las producciones más interesantes quedan, por así decirlo, al fondo de la estantería. Lo cual conduce a aquel riesgo de elitismo, especialmente cuando hay quien pueda pensar que la música comercial es lo realmente popular o proletario (y eso sí que es un pensamiento sectario y clasista), mientras que las producciones más complejas se puedan considerar como propias de una élite, aunque su sentido sea el contrario. No se puede exigir la destrucción de todo aquello que sea comercial o frívolo, pues quizás también ayude a la resistencia de algunas personas, pero sí un panorama en el que todas las alternativas estén abiertas y se tenga la misma consideración tanto para todos los intérpretes como para todos los públicos. Y es que no fueron los cantautores los únicos soslayados por la música comercial o, más tarde, la de la llamada *movida* en sentido estricto: muchos grupos y músicos de otros géneros alternativos a lo comercial, como el rock progresivo, el rock con raíces, el folk, el jazz, etc., también sufrieron ese ocultamiento por lo comercial. Fue en ese momento en el que, tanto los cantautores como estos otros músicos, se plantearon que no podían competir en ese campo, de manera que establecieron circuitos paralelos, a la vez que aceptaban el hecho de que su producción nunca iba a alcanzar los beneficios ni el alcance de las grandes figuras de la canción comercial.

Pero hubo indudables éxitos, tal vez no comerciales, pero sí culturales. Por supuesto, una difusión de la poesía de todos los tiempos, no necesariamente social o crítica, y en todas las lenguas del Estado (reconocidas o no). De sobra es conocido que la musicalización de poetas anatemizados o soslayados por el régimen supuso una importante "operación rescate" y una dignificación contra quienes aseguraban su pésima producción por su politización: eran aquellos poetas del bando republicano que no se estudiaban en las escuelas. Por su parte, la musicalización de poetas contemporáneos y de los años 40 y 50, supuso contribuir al deseo de esos mismos poetas de popularizar su producción para que ésta pudiera correr a la par que el tiempo, al haberse constituido en lemas de la población. Y, unido a los dos éxitos anteriores, la musicalización de poemas de autores en lenguas no castellanas, permitió dar a conocer al resto de la población otras literaturas que poblaron y pueblan el espectro literario: muchos conocieron la existencia de poetas tan desconocidos, incluso en sus propias lenguas, como Bartomeu Rosselló-Porcel o Lauaxeta, gracias a las respectivas musicalizaciones de Maria del Mar Bonet, Benito Lertxundi y Antton Valverde.

Pero también hubo un afán pedagógico respecto a la musicalización de la poesía clásica, no necesariamente con afán crítico, aunque éste no se



excluye o incluso pudiera estar latente. Las musicalizaciones de Paco Ibáñez, Amancio Prada, Xavier Ribalta, Oskorri, Joan Manuel Serrat o Francisco Curto, irían en este sentido de pedagogía por sí sola.

No obstante, esto tiene una contrapartida, no inculcable a ellos: a excepción de estos casos, si el título del disco no refleja que son poemas ajenos, ocurrió que la autoría de esas letras pudiera ser adjudicada a los propios intérpretes, bien porque no se leyeran los créditos del disco, bien porque se desconocieran los nombres que ahí figuraban. Tal vez, con esto, algún espíritu malicioso considere que trataron de apropiarse de una letra ajena; nada más lejos de la realidad: a las declaraciones aquí recogidas hay que remitirse y declarar que fue una práctica honesta en la que siempre se antepone el nombre del poeta, y el intérprete se consideraba sólo mero vehículo. Pero si eso pasara o pudiera o pasar, ¡qué mal hablaría de quienquiera que lo hiciese, el que un intérprete pretendiese cobrar derechos por los poemas ajenos! Su reputación como cantautor quedaría muy en entredicho...

Sobre este éxito cultural quedaría, también, su propia aportación poética, fuera a través de las letras de las canciones o de poemarios. Fijándonos única y exclusivamente en las letras de las canciones, sin lugar a dudas, las producciones de, por citar sólo a algunos, Luis Eduardo Aute, Pablo Guerrero, José Antonio Labordeta, Lluís Llach..., constituyen una gran aportación literaria, o extra-literaria.

El otro de sus grandes éxitos culturales se referiría a la canción popular, al folklore. Como afirma Elisa Serna en algunas declaraciones aquí recogidas, contribuyeron a quitar ese halo de cursilería, de subdesarrollismo y de exotismo al folklore, naturalizándolo y dignificándolo, por un lado, y descubriendo sus tonos contestatarios y hasta épicos, por el otro. Sin pecar de ingenuos, pues es sabido que en muchos países se ha dado un rechazo hacia el folklore autóctono en algún momento, da la sensación de que en otros países el folklore musical es respetado y conocido de sobra, y hasta invade la cultura de masas contemporánea por sus propios creadores; en la revolución del rock de mediados de los 60, descubrimos producciones influidas por baladas populares y blues que se remontan al siglo XIX: electrificaciones de baladas del crisol cultural estadounidense por parte de conjuntos como los Byrds, Grateful Dead o Creedence Clearwater Revival, y que incluso darían nacimiento al *heavy metal*. En el otro lado, en cuanto a aportación social, ahí estaban los Guthrie, Seeger, Yupanqui, Parra, McColl..., pero también Dubliners, Chieftains, Quilapayún, etc., que enarbolaban la tradición musical para denunciar sus problemas sociales, o bien para narrar la épica de su pueblo. En la España de los años 60, por el exceso del peso del folklore conservador y de la acción de los Coros y Danzas, aquello era casi impensable: si no, ¿cómo se podría haber tachado de reaccionario a Joaquín Díaz? Instrumentos tan potentes musicalmente como la gaita y la alboka, cuyo potencial tendría que ser redescubierto, o ritmos tan trepidantes como la jota o la seguidilla, eran considerados cursis, reaccionarios y hasta oscurantistas. Y, por supuesto, el rescate de algunas canciones y tonadas tradicionales que habían casi desaparecido, porque el folklorismo oficial había ignorado por la razón que fuera. Gracias a la labor de estos músicos pudieron ser rescatados, dignificados y reivindicados popularmente, aunque en la actualidad, la visión posmoderna que impera en algunos ámbitos pretenciosamente culturales e

intelectuales pretenda, como se hizo en los 80, devolverlo al ámbito de lo prehistórico y de lo desactualizado, hasta que, tal vez, alguno de sus líderes culturales lo reivindique y se convierta en lo mejor que se ha escuchado hasta ahora.

Quedaría por comprobar si, como deseaban, sus canciones gozaron de la aceptación popular efectiva, en el sentido en que fue definida. Acerca de esto, hay diversidad de pareceres incluso entre los propios cantautores: hay quien afirma que, si hubo una aceptación más o menos masiva, ésta fue muy efímera y coyuntural; otros opinan que sí existió ese arraigo entre las clases trabajadoras. Cabría también dilucidar si algunas canciones arraigaron por su contenido o por su éxito comercial, como en el caso de las canciones de Joan Manuel Serrat, Víctor Manuel, Aute o Patxi Andión. En mi opinión, que sólo puede basarse en las fuentes y en vivencias ajenas, es que ese arraigo en la población como parte de su cultura pudo establecerse, a través de trabajadores conscientes y estudiantes de procedencia proletaria hacia sus círculos cercanos más próximos, pero que, evidentemente, la canción no se extendió tanto como se deseaba sobre la población, por las distintas razones examinadas. Sin embargo, se puede considerar ya un éxito en cuanto esa voluntad estaba presente y prevalecía sobre finalidades mercantilistas y económicas. Incluso así, la canción de autor puede, con todas las de la ley, reivindicar para sí la consecución de un éxito: el haber sido de los pocos géneros musicales juveniles en trascender las determinaciones generacionales impuestas por el mercado discográfico o por las diferencias generacionales, o por ambas: existía esa voluntad de no hablar sólo a los jóvenes, sino a toda persona que pudiera verse reflejada en esas canciones, tuviera la edad que tuviera.

A día de hoy todavía se producen ciertas polémicas en torno, aunque tal vez no sean mucho más trascendentales para el género que la crítica que aún se rige por los tópicos para cualquier otro género musical que pueda constituirse en subcultura o ser expresión de una; el hecho de que todavía se esté discutiendo acerca de la idoneidad del término *cantautor* nos da una pista de la seriedad de tales críticas. Objetivamente, no considero a la canción de autor ni mejor ni peor que cualquier otro género de calidad, aunque ése pueda ser comercial; tampoco que sus intérpretes tengan que ser casi monjes ascéticos o intelectuales en sentido platónico; igualmente, la dimensión política y social es totalmente secundaria; pero sí considero que ha de regirse por dos pautas esenciales: la dimensión poética es fundamental, ya que sin ella se podría estar hablando de canciones, buenas o malas, pero no de canciones de autor; pero, además, un sentido de honestidad en los planteamientos: algo que un público inteligente siempre detecta, y la canción de autor nació con un inmenso sentido de respeto hacia el público. Carecer de estas dos dimensiones, en mi opinión, supondría la pérdida total y absoluta del género musical, quedando reducido, tal vez, a baladas de cantantes melódicos, con todo el respeto. Hoy por hoy tenemos grandes valedores, continuadores de aquéllos y de las generaciones de los 80 y los 90 (que han tenido que quedarse fuera, lamentablemente): Alicia Ramos, Carlos de Abuín, Helios Ruiz, Fernando e Ignacio Lobo, o los ya famosos Paskual Kantero y María Rozalén, son sólo algunos nombres en una galaxia en donde, como siempre, conviven la calidad, la honestidad y lo sublime con el oportunismo, lo mediocre y lo pésimo: exactamente como ayer.

Al hacer este trabajo, relacionando la canción de autor con la cultura de la resistencia, pasó algo parecido a cuando Carlos Cano escribía la presentación de su disco *Quédate con la copla* (1987): «Fue como recuperar de pronto las viejas fotos de familia y reconocer la madre, la abuela, los primos...». Muchas de estas canciones hablan, quizás, de los abuelos de cada uno, de su trabajo en el campo, de cómo hacían frente a su existencia, de su pobreza, de las injusticias que sentían. Ciertamente, nuestros abuelos no oyeron nunca estas canciones o, por lo menos, no fueron aficionados, pero ellas sí hablaban de ellos: fuera a través de las primeras canciones de Pablo Guerrero o de Labordeta, obviando el hecho extremeño y el aragonés, porque tal vez, en lo más hondo de las personas subyace lo que más les una; lo cual ha permitido hablar indirectamente de ellos.

Hay canciones de puños apretados, canciones que denuncian la injusticia arraigada de siglos; canciones de bajar estratégicamente la cabeza para levantarla más tarde, o de golpear la mesa en un secular gesto de rabia contenida; canciones que devolvían una dignidad desconocida y canciones para escupir las verdades a la cara a los poderosos. Canciones que hablan de nosotros, de todos nosotros, y de nuestros antecesores. Tal vez los cantautores pudieran haber sido los peores intérpretes del mundo, o paternalistas, o coyunturales, incluso algún interesado; pero hubo gente que, por primera vez, sin necesidad de tener amores adolescentes, protagonizaba una canción; gente que eran buscadas por esas canciones, que querían hablar con ellos, que tenían que decir algo: lo que ellos tenían que decir... Para mí, eso basta.

*Tenia coses per explicar,  
però de vegades cal callar.  
Verda!*

Pi de la Serra

# BIBLIOGRAFÍA

*y*

# ANEXOS



Primer recital de Manuel Gerena, en Alcalá la Real (Jaén), el 7 de noviembre de 1968  
(cortesía de M. Gerena)

## Bibliografía

### Discografía (fuentes)

José **Afonso**:

- *Cantigas do Maio* (Orfeu, 1971).
- *Eu vou ser com a toupeira* (Orfeu, 1972).

**Aguaviva**:

- *Cada vez más cerca* (Acción, 1970).
- *No hay derecho* (EMI, 1977).

**Al Tall**:

- *Deixeu que rode la roda* (Edigsa, 1976).
- *Quan el mal ve d'Almansa* (Anec, 1979).

**Almas Humildes**:

- *Todas sus grabaciones (1968-1972)* (Rama Lama, 2001).

Patxi **Andión**:

- *Cancionero prohibido* (CBS, 1978).
- *(Once canciones entre paréntesis) de Patxi Andión* (Philips, 1971).
- *Palabra por palabra* (Philips, 1975).
- *Retratos* (Movieplay, 1969).

Carlos **Andreou**:

- *Un peuple en lutte: Espagne* (Expression Spontanée, 1975).
- *Viva la vida* (Disques Vendémiaire, 1978).

Vicente **Araguas**:

- *Vicente* (EP: Edigsa-Xistral, 1968).

Luis Eduardo **Aute**:

- *24 canciones breves* (Víctor-RCA, 1968).
- *Albanta* (Ariola, 1978).
- *De par en par* (Ariola, 1979).
- *Diálogos de Rodrigo y Jimena* (Víctor-RCA, 1968).

José **Barba**:

- *Compañeros... ¡Unidos!* (YTF, 1976).

Enric **Barbat**:

- *RH+* (Ocre, 1977).

**Benedicto**:

- *Benedicto* (EP: Edigsa-Xistral, 1968).
- *Os nomes das cousas* (Guimbarda, 1978).
- *Pola unión* (CFE-Explosión, 1976).

**Benedicto e Bibiano**:

- *Ao vivo (25 de xuño de 1976)* (casete grabada y distribuida por las Xuventudes Comunistas; reeditado por *El Correo Gallego*, 1992).

**Bibiano:**

- *Aluminio* (Guimbarda, 1979).
- *Estamos chegando ó mar* (Explosión, 1976).
- *Alcabre* (Explosión, 1977).

**Maria del Mar Bonet:**

- *A l'Olympia* (Ariola, 1975).
- *Alenar* (Ariola, 1977).
- *Què volen aquesta gent?* (EP: Concèntric, 1968).

**Tomás Bosque:**

- *Tomás Bosque* (Novola, 1978).

**Hilario Camacho:**

- *A pesar de todo* (Explosión, 1973).
- *De paso* (Movieplay, 1975).
- *Ensayo 2* (EP: EDUMSA, 1968).
- *La estrella del alba* (Movieplay, 1976).

**Carlos Cano:**

- *A duras penas* (Movieplay-Gong, 1975).
- *A la luz de los cantares* (Movieplay-Gong, 1977).
- *Cuaderno de coplas* (Ariola, 1985).
- *De la luna y el sol* (Movieplay, 1980).

**Teresa Cano:**

- *Si las cosas no fueran tan enojosas* (Nevada, 1978).

**Joaquín Carbonell:**

- *Con la ayuda de todos* (RCA-Victor, 1976).
- *Dejen pasar* (RCA-Victor, 1977).

**Carmen, Jesús e Iñaki:**

- *De lunes a sábado* (Ámbar/ Gramusic, 1977).

**Miro Casabella:**

- *Cantigas de escarnho e mal dizer* (Edigsa-Xistral, 1969).
- *Treboada* (Ariola, 1978).

**Adolfo Celdrán:**

- *4.444 veces por ejemplo* (Movieplay/ Fonomusic, 1975).
- *Al borde del principio* (Movieplay/Fonomusic, 1976).
- *“Cajitas”/ “Bella ciao”/ “General”* (EP: Movieplay, 1969).
- *Denegado* (Movieplay, 1977).
- *Silencio* (Movieplay/ Fonomusic, 1970; reed. Dro-Warner, 2004).

**Claudina y Alberto Gambino:**

- *Quiero decir tu nombre, libertad* (Explosión, 1976).

**Coses:**

- *Via fora!* (Movieplay, 1976).

**Francisco Curto:**

- *Miguel Hernández* (Le Chant du Monde, 1976).

**Desde Santurce a Bilbao Blues Band:**

- *Vidas ejemplares* (Explosión/ CFE, 1973).

**Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz y María Salgado:**

- *Recuerdo y profecía por España* (Movieplay, 1977).

**Errobi:**

- *Bizi bizian* (Xoxoa, 1978).
- *Gure lekukotasuna* (Elkar, 1978).

**Josep Maria Espinàs:**

- *Cançons tradicionals catalanes* (Ediphone, 1962).

**Pedro Faura** (Bernardo Fuster):

- *Manifiesto* (Neue Welt Schallplatten, 1975).
- *Volver, no es volver atrás* (Neue Welt Schallplatten, 1976).

**José Manuel Fraile Gil** [Recopilador]:

- *La Tradición Musical en España* Vol. 1: "La Cornisa Cantábrica" (Saga, 1992).

**Fuxan os Ventos:**

- *Fuxan os Ventos* (Fonogram, 1976).

**Federico García Lorca y La Argentinita:**

- *Colección de canciones populares españolas* (Sonifolk, 2006).

**Manuel García Matos:**

- *Magna Antología del Folklore Musical de España*; 10 Volúmenes (Hispanavox, 1992).

**Gente del Pueblo:**

- *Sevillanas democráticas* (Movieplay, 1976).
- *Tierra y libertad* (Movieplay, 1979).

**Manuel Gerena:**

- *Alianza del Pueblo Nuevo* (Movieplay, 1977).
- *Cantando a la libertad* (Movieplay-Gong, 1976).
- *Canto a la unidad de verdad* (Movieplay-Gong, 1978).

**Antonio Gómez y Antonio Resines:**

- *Cantata del exilio (¿Cuándo volveremos a Sevilla?)* (Movieplay-Gong, 1978).

**Xavier González del Valle:**

- *Xavier* (EP: Edigsa-Xistral, 1968).

**Pablo Guerrero:**

- *A cántaros* (Acción, 1972).
- *A tapar la calle* (Movieplay-Gong, 1978).
- *En el Olympia* (Movieplay, 1975).
- *Porque amamos el fuego* (Movieplay, 1976).
- “*Son hombres que se mueren si haber visto nunca la mar*”, (EP: Acción, 1970).
- “... Y los demás se fueron/ *Pequeño propietario*” (EP: Acción, 1971).

**Hadit:**

- *Canciones prohibidas por el Santo Tribunal de la Inquisición* (Doblón, 1978).

**Paco Ibáñez:**

- *En el Olympia – Los unos por los otros* (Polydor/ Moshé Naïm, 1972)
- *La poesía española de ahora y de siempre* (Polydor/ Moshé-Naïm, 1963).
- *La poesía española de ahora y de siempre 2* (Moshé-Naïm, 1968).
- *La poesía española de hoy y siempre 3* (Polydor/ Moshé-Naïm, 1969).

**Imanol:**

- *Orain borrokarenean...* (Le Chant du Monde, 1973).
- *Herriak ez du barkatuko* (Le Chant du Monde, 1976).
- *Sentimentuen hauspoz* (IZ, 1979).

**Imanol, María Burruca (Elisa Serna), Michel Arbatz:**

- *Contra la muerte. Espagne en marche* (Editions Les Femmes, solidaires des peuples d’Espagne, 1974).

**Lourdes Iriondo:**

- *Ez gaude konforme* (Impacto, 1977).

**Jarcha:**

- *Cadenas* (Novola, 1976).
- *En el nombre de España* (Novola, 1977).

**Joan Isaac:**

- *Viure* (Ariola, 1977).

**Los Juglares:**

- *Está despuntando el alba* (Ariola, 1976).

**Gorka Knörr:**

- *Txalaparta* (Movieplay, 1976).

**Javier Krahe:**

- *Aparejo de fortuna* (CBS, 1983).

**Javier Krahe, Joaquín Sabina, Alberto Pérez:**

- *La Mandrágora* (CBS, 1981).

**La Bullonera:**

- *La Bullonera* (Movieplay, 1976).



- *La Bullonera 2* (Movieplay, 1977).
- *La Bullonera 3* (Movieplay, 1979).
- *Punto* (Movieplay, 1980).

**La Contra:**

- *De Canarias somos* (EMI-Odeón, 1974).

**La Fanega:**

- *La Fanega* (Movieplay, 1978).
- *Y cada paso que demos...* (Movieplay, 1977).

**Mikel Laboa:**

- *Bat-Hiru* (Herri Gogoa/ Edigsa, 1974).
- *Bertolt Brecht* (EP: Goiztiri, 1969).
- *Euskal Kanta Berria* (Hots, 1979).
- *Lau-Bost* (Xoxoa, 1980).

**Labordeta:**

- *Cantar i callar* (Le Chant du Monde/ Edigsa, 1974).
- *Cantes de la tierra adentro* (Movieplay, 1976).
- *En directo* (Fonomusic, 1977)
- *Qué queda de ti, qué queda de mí* (Fonomusic, 1984).
- *Tiempo de espera* (Movieplay-Gong, 1975).

**Dolors Laffitte:**

- *Cançons occitanes d'avui* (Concèntric, 1968)

**El Lebrijano** (Juan Peña):

- *Persecución* (Philips, 1976)

**Julia León:**

- *Con viento fresco* (Ariola, 1975).

**Rosa León:**

- *Oído por ahí* (Ariola, 1976).

**Benito Lertxundi:**

- *Altabizkar/ Itzaltzuko bardoari* (Elkar, 1981).
- *Oro laño mee batek...* (Artezi, 1974).

**Xabier Lete:**

- *Xabier Lete* (EP: Herri Gogoa, 1968)

**Lluís Llach:**

- *A l'Olympia* (Movieplay, 1973).
- *Ara i aquí* [directo] (Movieplay, 1970).
- *Ara i aquí* (Movieplay, 1973).
- *Barcelona, Gener de 1976* (Movieplay, 1976).
- *Campanades a morts* (Movieplay, 1976).
- *Com un arbre un* (Movieplay, 1972).
- *I amb el somriure la revolta* (Ariola, 1982).

- *I si canto trist...* (Movieplay, 1974).
- *Les seves primeres cançons* (Concèntric, 1969).
- *Somniem* (Ariola, 1979).
- *Torna aviat* (CBS/ Sony, 1991).
- “*Una il·lusió*” (EP: Movieplay, 1969).
- *Verges 50* (Ariola, 1980).
- *Viatge a Itaca* (Movieplay, 1975).

**Lole y Manuel:**

- *Al alba con alegría* (CBS, 1980).
- *Lole y Manuel* (CBS, 1977).

**Las Madres del Cordero:**

- “*A beneficio de los huérfanos*”/ “*La niña tonta de papá rico*” (EP: Edigsa-Barlovento, 1970).
- [y otros]: *Todo está muy negro* (Barlovento, 1973)

**Olga Manzano y Manuel Picón:**

- *Papá Bolero* (Movieplay-Gong, 1977).
- *Poemas De Amor. Los Versos Del Capitán Pablo Neruda* (Movieplay, 1979).

**Maria Manoela:**

- *Idioma meu* (Novola, 1978).

**Antonio Mata**

- ... *entre la lumbre y el frío* (Movieplay-Gong, 1977).

**José Menese:**

- *Andalucía 40 años* (RCA-Victor, 1978).
- *Cantes flamencos básicos* (RCA-Victor, 1967).
- *Romance de Juan García* (RCA-Victor, 1971).
- *Théâtre de l'Olympia* (RCA-Victor, 1973).

**Ovidi Montllor:**

- *A l'Olympia* (Edigsa, 1975).
- *Un entre tants...* (Discophon, 1972).

**Benito Moreno:**

- *Romances del Lute y otras canciones* (Movieplay-Gong, 1975).

**Enrique Morente:**

- *Despegando* (CBS, 1977).
- *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* (Clave/ Hispavox, 1971).

**Salvador Moroder [Director], Coro Mixto de Cámara:**

- *Canciones de lucha, 1936-1939* (E. G. Tabalet. Alborai -Valencia-, 2000).

**Xerardo Moscoso:**

- *Xerardo Moscoso II* (Edigsa-Xistral, 1969).

**Ramón Muntaner:**

- *Cançó de carrer* (Edigsa, 1975).
- *Presagi* (Edigsa, 1976).
- *Veus de lluna i celobert* (Movieplay, 1978).

**Paco Muñoz:**

- *La llibertat la picaren* (Movieplay, 1978).

**Música Dispersa:**

- *Música Dispersa* (Diábolo/ Movieplay, 1970).

**Jei Noguerol:**

- *Denantes dos vinte anos* (Edigsa-Xistral, 1976)

**Nuberu:**

- *Asturies: ayer i güei* (Fonomusic, 1978).
- *Atiendi Asturies: atiendi* (Movieplay, 1980).

**Nuevo Mester de Juglaría:**

- *10 años de canción tradicional* (Philips, 1979).
- *Los comuneros* (Philips, 1976).
- *Romance de «El Pernaes»* (Philips, 1975).

**Oskorri:**

- *Gabriel Arestiren oroimenez* (CBS, 1976).
- *Mosen Bernat Etxepare* (Elkar, 1977).

**Luis Pastor:**

- *Amanecer* (Fonomusic, 1981).
- *Coplas del ciego* (RCA, 1983).
- *Fidelidad* (Movieplay-Gong, 1975).
- *Nacimos para ser libres* (Movieplay-Gong, 1977).
- *¿Qué fue de los cantautores?* (Sony Music, 2013).
- *Vallecas* (Luis Pastor; Movieplay-Gong, 1976).

**José Pérez:**

- *España, Castilla, Libertad* (Disques Alvarès, 1976).

**Pi de la Serra:**

- *A l'Olympia* (BASF, 1975).
- *A Madrid* (EMI, 1977).
- *No és possible el que visc* (BASF, 1974).
- *“Sóc el millor”/ “Sóc poeta”* (EP: Discophon, 1969).
- *Triat i garbellat* (Discophon, 1971).

**Xevi Planas [Director]:**

- *La Nova Cançó 1962-1982* (Avui-Picap, 2007).

**Miquel Porter:**

- *Canta les seves cançons* (Ediphone, 1961).

**Amancio Prada:**

- *Caravel de caraveles* (Movieplay-Gong, 1976).
- *Rosalía de Castro* (Movieplay-Gong, 1975).
- *Vida e morte* (Disques Alvarès, 1974).

**Raimon:**

- *A l'Olympia* (CBS, 1966).
- *Campus de Bellaterra* (Movieplay, 1974).
- *Cançons de la roda del temps* (Edigsa, 1966).
- *Canta les seves cançons* (EP: Edigsa, 1963).
- *Catalonian protest songs* (Folkways, 1971).
- *Disc antològic de les seves cançons* (Edigsa, 1964).
- *El recital de Madrid* (Movieplay, 1976).
- *Lliurament del cant* (Movieplay, 1977).
- *Per destruir aquell qui l'ha desert* (Discophon, 1970).
- *Raimon* (EP: Edigsa, 1966).
- *Rellotge d'emocions* (Picap, 2011).
- *Se'n va anar i 3 cançons de Raimon* (EP: Edigsa/ Ediphone, 1963).
- *T'adones, amic?* (Le Chant du Monde, 1974).
- *Totes les cançons* (Belter, 1981).

**Teresa Rebull:**

- *Teresa Rebull* (EP: Concèntric, 1969).

**Antonio Resines:**

- *Cuentos, cosas y menos* (Fonomusic, 1984).

**Antonio Resines y Teresa Cano:**

- *Canciones de cárcel de Ho Chi Minh* (Movieplay, 1976).

**Pau Riba:**

- *Electroccid àccid alquimístic xoc* (Movieplay-Gong, 1975).

**Xavier Ribalta:**

- *Onze cançons amb esperança* (RCA-Victor, 1974).

**Los Sabandeños:**

- *Cantata del mencey loco* (Columbia, 1975).

**Pete Seeger:**

- *Pete Seeger's greatest hits* (Columbia/ Legacy, 1962).

**Elisa Serna:**

- *4 poemas de Miguel Hernández, Antonio Machado, Jesús L. Pacheco, según Elisa Serna de "La Trágala"* (Barlovento, 1969).
- *Choca la mano!* (Movieplay-Gong, 1977).
- *Este tiempo ha de acabar* (Edigsa, 1974).
- *Quejido* (Le Chant du Monde, 1973).
- *Regreso a la semilla* (Edigsa, 1979).

**Joan Manuel Serrat:**

- *Cançons tradicionals* (Edigsa, 1967).
- *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (Zafiro/ Novola, 1969).
- *Joan Manuel Serrat/ Para vivir* (Novola, 1974).
- *La paloma* (Novola, 1969).
- *Mi niñez* (Edigsa, 1970).
- *Miguel Hernández* (Novola, 1972).
- *Para piel de manzana* (Ariola, 1975).
- *Tal com raja* (Ariola, 1980).

**Jaume Sisa:**

- *Qualsevol nit pot sortir el sol* (Zelestel/ Edigsa, 1975).

**Suburbano:**

- *Suburbano* (Guimbarda, 1979).

**UC:**

- *En aquesta illa tan pobra* (Produccions Blau, 1976).

**Urko:**

- *Gora gure errege* (EP: IZ, 1985).
- *Gure lagunei* (Novola, 1978).
- *Hemen gaude!* (Zafiro, 1977).

**Vainica Doble:**

- *Contracorriente* (Movieplay, 1976).
- *La bruja/ Un metro cuadrado* (EP: Columbia, 1970).

**Varios:**

- *Cerca de mañana* (Grabación [sic.] Universal, 1972).
- *Galicia canta* (Povobox, 1970).
- *Homenaje a las víctimas del franquismo* (V.O.S.A., 1987).
- *Noticia da Nova Canción Galega* (Chorima, 1996).

**Víctor Manuel:**

- *10* (Philips, 1976).
- *Canto con todos* (Philips, 1977).
- *En la planta 14* (Belter, 1975).
- *Quiero abrazarte tanto* (Philips, 1970).
- *Soy un corazón tendido al sol* (CBS, 1978).
- *Todos tenemos un precio* (Philips, 1974).
- *Verde* (Philips, 1973).
- *Víctor Manuel y su tierra* (Belter, 1970).

**Víctor Manuel y Ana Belén:**

- *Para la ternura siempre hay tiempo* (Sony-Columbia, 1986).

## **Bibliografía general**

### **[Filosofía: estética, antropología, sociología y pensamiento crítico]**

José Luis **Abellán**:

- *Mito y cultura* (Seminarios y Ediciones S.A., Madrid, 1971).

Theodor W. **Adorno**:

- *Obra completa, 7: Teoría estética* (Akal/ Básica de bolsillo, Madrid, 2004).

Manuel **Aznar Soler**:

- *I Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (París, 1935)*; 2 volúmenes (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1987).

Manuel **Aznar Soler** y Luis Mario **Schneider**:

- *II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937)*; 3 Vols. (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1987).

Julien **Benda**:

- *La traición de los intelectuales* (Traducción de Rodolfo Berraquero. Editorial Galaxia-Círculo de Lectores, Barcelona, 2008).

Walter **Benjamin**:

- *Discursos interrumpidos I* (Traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1973).

Bertolt **Brecht**:

- *El compromiso en literatura y arte* (Edición de Werner Hecht. Península, Barcelona, 1973).

Julio **Caro Baroja**:

- *Ensayos sobre la cultura española* (Editorial Dosbe, Madrid, 1979).

Robert **Dahl**:

- *La poliarquía. Participación y oposición* (Editorial Tecnos, Madrid, 1989).

Elías **Díaz**:

- *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)* (Tecnos, Madrid, 1983).

Ernst **Fischer**:

- *La necesidad del arte* (Nexos, Barcelona, 1985).

Paulo **Freire**:

- *Pedagogía del oprimido* (Siglo XXI Editores S.A., Madrid, 1978).

Antonio **Gramsci**:

- *Cuadernos de la cárcel*, 6 Tomos (Ediciones Era/ Benémerita Universidad Autónoma de Puebla, México D.F., 1999).
- *Cultura y literatura* (Traducción, selección y prólogo de Jordi Solé-Tura. Península, Barcelona, 1977).

- *La alternativa pedagógica* (Hogar del Libro, Barcelona, 1985).

Antonio **Machado y Álvarez** (*Demófilo*):

- *La poesía popular* (Post-Scriptum al libro *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín -1882-1883-) (Biblioteca de Cultura Popular Andaluza/ Fundación Machado, Sevilla, 2010).

Herbert **Marcuse**:

- *El hombre unidimensional* (Ariel, Barcelona, 1987).
- *La dimensión estética* (Materiales, Barcelona, 1978).

Josep **Martí i Pérez**:

- *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición* (Ronsel Editorial, Barcelona, 1996).

Karl **Marx** y Friedrich **Engels**:

- *Escritos sobre literatura* (Colihue, Buenos Aires, 2003).

**Platón**:

- *Diálogos II* (Gredos, Madrid, 2011).

Karl **Rosenkranz**:

- *Estética de lo feo* (Julio Ollero, Madrid, 1992).

James C. **Scott**:

- *Los dominados y el arte de la resistencia* (Ediciones Era, México D. F., 2000).

Umberto **Silva**:

- *Arte e ideología del fascismo* (Fernando Torres ed., Valencia, 1975).

Miguel de **Unamuno**:

- *En torno al casticismo* (Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1996).

Peter **Weiss**:

- *La estética de la resistencia* (Las Otras Voces, Hondarribia, 1999).

María **Zambrano**:

- *Los intelectuales en el drama de España y Escritos de la guerra civil* (Presentación de Jesús Moreno Sanz. Editorial Trotta, Madrid, 1998).

## **[Música: manuales, cancioneros y biografías de cantantes]**

Carlos de **Abuín**:

- "Ni tantos ni tan calvos" (Exposición en el curso de verano 2013 de la UNED *La palabra se hizo música: la canción de autor*, dirigido por González Lucini).

Francisco **Ballesteros**:

- *La canción en el franquismo* (Comunicación Literaria de Autores, Bilbao, 1983).

Pep **Blay**:

- *Lluís Llach* (Sociedad General de Autores y Editores/ Luca Editorial, Madrid, 1995).

Ernst **Busch**:

- *Cancionero de las Brigadas Internacionales* (Barcelona, 1938; Reed. en Nuestra Cultura, Madrid, 1978).

Víctor **Claudín**:

- *Canción de autor en España. Apuntes para su historia* (Ediciones Júcar-Serie "Los Juglares", Madrid, 1981).
- [Coordinador]: *Pueblo que canta* (Zero y Asociación para la Música Popular, Madrid, 1985).

Luis **Díaz Viana**:

- *Cancionero popular de la Guerra Civil Española* (La Esfera de los Libros, Madrid, 2007).

Jean-Jacques **Fleury**:

- *La nueva canción en España*, 2 Vols. (Hogar del Libro, Barcelona, 1978).

Ángel **Galvañ**:

- *Hilario Camacho, cazador de nubes* (Fundación Autor, Madrid, 2000).

Benedicto **García Villar**:

- *Sonata de amigos* (Edicións Xerais, Vigo, 2008).

Fernando **González Lucini**:

- *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor, 1963-1997* (Alianza, Madrid, 1998).
- *El canto emigrado de América Latina* (Ediciones Autor, Madrid, 2007).
- *Manifiesto Canción del Sur* (Junta de Andalucía-Fundación Autor, Madrid, 2004).
- *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. 4 Vols. (Ediciones de la Torre, Madrid, 1989).

María Josefa **Guerrero Cabanillas** [Editora]:

- *Pablo Guerrero, un poeta que canta* (Verbum, Madrid, 2004).

José Antonio **Labordeta**:

- *Regular, gracias a Dios* (Ediciones B, Barcelona, 2010).

Sergio **Liberovici** y Michele **Straniero**:

- *Cantos de la nueva resistencia española* (El Siglo Ilustrado. Montevideo, 1963).

Francisco **López Barrios**:

- *La Nueva Canción en Castellano* (Júcar, Madrid, 1976).

Víctor **Mansanet Boïgues**:

- *Al Tall. 35 anys de música mediterrània des del País Valencià* (Museu de la Universitat d'Alacant, 2009).

José Ramón **Pardo**:

- *El canto popular. Folk y nueva canción* (Aula Abierta Salvat, Barcelona, 1981).

Carmen **Peire** y Fanny **Rubio**:



- *Imanol. Una voz de tierra y viento* (Fundación Autor, Colección “Los autores”, Madrid, 2000).

Gemma **Pérez Zalduondo**:

- *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)* (Universidad de Granada, tesis doctoral, 1993).

Raimon:

- *Les hores guanyades* (Edicions 62 s/a, Barcelona, 1983).
- *Poemes i cançons* (Ariel, Barcelona, 1974).

Luis Mariano **Torrego Egido**:

- *Canción de autor y educación popular* (Eds. De la Torre. Madrid, 1999).

### **[Literatura: manuales, poemarios, antologías poéticas, obras literarias y biografías de poetas]**

Rafael **Alberti**:

- *El poeta en la calle* (Aguilar, Madrid, 1978).

Vicente **Aleixandre**:

- *Obras completas*, Tomo 2: *Poesía (1965-1973); Prosa* (Aguilar, Biblioteca Premios Nobel, Madrid, 1978).

Gabriel **Aresti**:

- *Maldan behera/ Harri eta Herri* (Cátedra, Letras Hispánicas; Madrid, 1984).

Gabriel **Aresti**, Salvador **Espriu**, Celso Emilio **Ferreiro**:

- *Antología* (Erein Lieteratura, Donostia, 1988).

Bertolt **Brecht**:

- *Escritos sobre teatro* (Selección y traducción por Genoveva Dieterich. Alba Editorial, Barcelona, 2004).
- *Teatro completo* (Edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz. Cátedra, Madrid, 2009).

Gabriel **Celaya**:

- *Itinerario poético* (Cátedra, Madrid, 1975).

Fiódor **Dostoyevski**:

- *Humillados y ofendidos* (Alianza Editorial, Madrid, 2011).

Frederic **Ewen**:

- *Bertolt Becht. Su vida, su obra, su época* (Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2001).

León **Felipe**:

- *Poesías completas* (Edición de José Paulino. Visor de Poesía, Madrid, 2004).

Celso Emilio **Ferreiro**:

- *Antología poética*. Prólogo y traducción de Vicente Araguas (Visor de poesía, Madrid, 1994).

- *Longa noite de pedra* (Edición bilingüe. Akal, Madrid, 1981).

Víctor **Fuentes**:

- *La marcha al pueblo en las letras españolas* (Prólogo de Manuel Tuñón de Lara. Ediciones de la Torre, Madrid, 2006).

José Luis **Gallego**:

- *Prometeo XX y Prometeo liberado* (Orígenes, Madrid, 1983).

Federico **García Lorca**:

- *Obras completas*, Tomo I (Edición de Miguel García-Posada. RBA-Instituto Cervantes, Barcelona, 2005).

Manuel **Gerena**:

- *Antología* (Akal, Madrid, 1978).
- *Cantes del pueblo para el pueblo* (Laia, Barcelona, 1975).

Antonio **Hernández**:

- *La poética del 50. Una promoción desheredada*. (Ediciones Endymión, Madrid, 1991).

Miguel **Hernández**:

- *El hombre acecha: Cancionero y romancero de ausencias* (Edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Cátedra, D.L., Madrid, 1984).
- *Vientos del pueblo* (Edición de Juan Cano. Cátedra-Letras Hispánicas, Madrid, 1995).

Víctor **Hugo**:

- *Los miserables* (Edición de José Luis Gómez; traducción de Nemesio Fernández-Cuesta. Debolsillo, Barcelona, 2013).

José Antonio **Labordeta**:

- *Cantar y callar* (Javalambre, Zaragoza, 1971).

Johannes **Lechner**:

- *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004).

Segismundo **Lince** (Alfredo Gómez Gil) [Editor]:

- *13 poetas testimoniales* (Biblioteca Edaf, Madrid, 2000).

Jesús **López Pacheco**:

- *El tiempo de mi vida. Antología poética*. Edición y estudio introductorio de César de Vicente Hernando (Germania, Alzira, 2002).

Leopoldo de **Luis**:

- *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. (Edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia. Biblioteca Nueva, Madrid, 2000).

Antonio **Machado**:

- *Campos de Castilla* (Edición de Geoffrey Ribans. Cátedra, Madrid, 1989).
- *Juan de Mairena*, 2 volúmenes (Edición de Antonio Fernández Ferrer. Cátedra, Madrid, 2009).

- *La guerra. Escritos 1936-1939* (Colección, introducción y notas de Julio Rodríguez Puértolas y Gerardo Pérez Herrero. Emiliano Escolar editor, Madrid, 1983).
- *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo* (Castalia, Madrid, 1980).
- *Soledades. Galerías. Otros poemas* (Edición de Geoffrey Ribbans. Cátedra, Madrid, 2000).

José Carlos **Mainer**:

- *Falange y literatura* (Labor, Barcelona, 1971).

Shirley **Mangini**:

- *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo* (Anthropos. Barcelona, 1987).

José Antonio **Muñoz Rivero**:

- *Aguaviva (Nosotros Aguaviva)* (Júcar, Madrid, 1974).

Eugenio de **Nora**:

- *Pueblo cautivo* (Diputación Provincial de León/ Instituto Leonés de Cultura – Col. Breviarios de la Calle del Pez, León, 1997).

Dario **Puccini**:

- *Romancero de la resistencia española* (Barcelona, Península, 1982).

Julio **Rodríguez-Puértolas**:

- *Poesía de protesta en la Edad Media castellana* (Gredos, Madrid, 1968).

Serge **Salaün**:

- *La poesía de la guerra de España* (Castalia, Madrid, 1985).

César de **Vicente Hernando** (selección, introducción y notas):

- *Poesía de la Guerra Civil española* (Akal, Madrid, 1994).

**VV. AA:**

- *Euskal poesiaren antología*. Introducción y selección de Iñaki Aldekoa (Visor de Poesía, Madrid, 1993).
- *Romancero de la guerra civil española*. (Ediciones de la Guerra Civil; Madrid, 1936. Reeditado por Visor de poesía, Madrid, 1984).
- *Romancero general de la guerra española. Selección y prólogo de Rafael Alberti* (Patronato Hispano-Argentino de Cultura. Buenos Aires, 1944; reeditado en Visor de Poesía, 2004).

John **Willet**:

- *El teatro de Bertolt Brecht* (Compañía Fabril Editora, Buenos Aires, 1963).

## **[Historia: manuales, biografías y vivencias]**

Marcos **Ana**:

- *Decidme cómo es un árbol* (Umbriel, Barcelona, 2007).

José Manuel **Caballero Bonald**:

- *La costumbre de vivir* (Alfaguara, Madrid, 2001).

**Carlos Castilla del Pino:**

- *Casa del olivo* (Tusquets, Barcelona, 2004).

**Equipo Reseña:**

- *La cultura española durante el franquismo* (Mensajero, Bilbao, 1977).

**Antonio Gómez:**

- *Tantas vidas, tantas luchas* (Club de Amigos de la UNESCO de Madrid – CAUM–, Madrid, 2012).

**Fernando Jáuregui y Pedro Vera:**

- *Crónica del antifranquismo* (Planeta, Barcelona, 2007).

**Stanley G. Payne:**

- *Historia del fascismo* (Planeta, Barcelona, 1995).

**Sergio Rodríguez Tejada:**

- *Zonas de libertad. Dictadura franquista y movimiento estudiantil en la Universidad de Valencia. 2 Volúmenes* (Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2009).

**Justino Sinova [Editor]:**

- *Historia de la Transición. 10 años que cambiaron España (1973-1983); 2 Volúmenes* (Grupo 16, Madrid, 1984).

**Manuel Tuñón de Lara [Director]:**

- *Historia de España, Vol. X\*\*: Transición y democracia (1973-1985)* (Labor, Barcelona, 1980).

**Manuel Tuñón de Lara [director] y José Antonio Biescas:**

- *Historia de España, vol. X\*: España bajo la dictadura franquista (1939-1975)* (Labor, Barcelona, 1980)

**Manuel Vázquez Montalbán:**

- *Crónica sentimental de España* (Lumen, Barcelona, 1971).

**VV. AA:**

- *Vida cotidiana y canciones. España de los 40 a los 90, 6 Volúmenes* (Ediciones del Prado, Madrid, 1990-1991).

## **[Artículos de prensa impresa y digital]**

**José Aguilar:**

- “‘El Cabrero’ ingresa en prisión para cumplir condena por blasfemia”; *El País* (21-X-1982).

**Jesús Vicente Aguirre:**

- “Una historia y una canción, La Balada de San Asensio”; *Sesentaycuatro* ([jesus-vicente.blogspot.com.es/2013/06/una-historia-y-una-cancion-la-balada-de.html](http://jesus-vicente.blogspot.com.es/2013/06/una-historia-y-una-cancion-la-balada-de.html)).

**Francisco Almazán:**

- “50 años de nacional flamenquismo”; *Triunfo* Núm. 510 (8-VII-1972), pp. 32-35

- "El cante del pueblo, en Granada"; *Triunfo* Núm. 392 (6-XII-1969), pp. 11-12.
- "El cante del pueblo II"; *Triunfo* Núm. 385 (18-X-1969), pp. 16-21.
- "Elisa Serna, 'Quejido', un sonido mediterráneo", *Triunfo* Núm. 588 (5-I-1974), pp. 45-46.
- "Enrique Morente", *Triunfo* Núm. 443 (28-XI-1970), pp. 58-59.

Moncho **Alpuente**:

- "Cantar en Castilla"; *Triunfo* Núm. 515 (12-VIII-1972), pp. 48-49.

Quico **Alsedo**:

- "Cuando Víctor Manuel alababa a 'un gran hombre': Francisco Franco". *El Mundo* (28-II-2007).

Anónimo:

- "La Nova Canción Galega"; *Nova Galicia "Revista de cultura y política"* (Tercer Trimestres, 1969), p. 34.

Carlos **Aragüez Rubio**:

- "La Nova Cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo"; *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* (Publicaciones Universidad de Alicante, 5-2006), pp. 81-97.

Antoni **Batista**:

- "Balance de la Nova Cançó": *Triunfo* Núm. 672 (16-VIII-1975), pp. 25-27.

José **Batló**:

- "Raimon, al vent del mon"; *Triunfo* Núm. 546 (17-III-1973), pp. 32-35.

Antonio **Burgos**:

- "Carceleras del prendimiento de Manuel Gerena"; *Triunfo* Núm. 679 (31-I-1976), pp. 24-25.
- "Carlos Cano, o la recuperación de la copla andaluza"; *Triunfo* Núm. 715 (9-X-1976), pp. 52-53.

Juby **Bustamante**:

- "La canción gallega en marcha"; *Mundo Joven* Núm. 7 (16-XI-1968).

Manuel **Campo Vidal**:

- "Diccionario de un paseo con Raimon"; *Triunfo* Núm. 880 (8-XII-1979), pp. 56-57.

José C. **Cárdenas**:

- "Las canciones de Chicho Sánchez Ferlosio en Europa (I)"; *Pueblo de España ponte a cantar* ([pueblodeespana.blogspot.com.es/2011/11/las-canciones-de-chicho-sanchez.html](http://pueblodeespana.blogspot.com.es/2011/11/las-canciones-de-chicho-sanchez.html)).
- "Los poetas del libelo"; *Música y poesía* ([cancionypoema.blogspot.com.es/2011/07/los-poetas-de-el-libelo.html](http://cancionypoema.blogspot.com.es/2011/07/los-poetas-de-el-libelo.html)).

María José **Carrasco**:

- "Hilario Camacho: 'La nueva generación de cantautores está más preparada'; *El País* (18-II-1999).

Camilo J. **Cela Conde**:

- “María del Mar Bonet y Ovidi Montllor: la Nova Cançó en el Olympia”; *Triunfo* Núm. 660 (24-V-1975), pp. 50-51.

Adolfo **Celdrán**:

- “35 años de *Silencio*” (Universitat d’Alacant/ Universidad de Alicante, dossier de prensa, 15-III-2005).

Eduardo **Chamorro**:

- “La ‘canción ibérica’ en España”; *Triunfo* Núm. 465 (3-V-1971), pp. 50-51.
- “Raimon en Madrid”; *Triunfo* Núm. 608 (25-V-1974), p. 56.

Víctor **Claudín**:

- “La canción protesta en España (1939-1979)”; *Tiempo de historia* Núm. 63 (1-II-1980), pp. 22-31.

**Colectivo de Redacción**:

- “Chile en el corazón. In memoriam”; *AU (Apuntes Universitarios)*, Núm. 20 (Diciembre de 1973).

Perfecto **Conde**:

- “Iste vaise i aquil vaise”; *Triunfo* Núm. 545 (10-III-1973), p. 63.

José Manuel **Costa**:

- “Tensos recitales de Luis Pastor en Madrid”; *El País* (27-XI-1977).

Guillermo **Díaz-Plaja**:

- “Pete Seeger, más allá de las fronteras”; *Triunfo* Núm. 455 (20-II-1971), pp. 48-49.

Manuel **Domínguez**:

- “Entre el rock y la política. Nuevas canciones con olor a permisividad”; *Informaciones* (28-XII-1976).

Salvador **Domínguez**:

- “1966: The Kinks, bronca y escándalo en Madrid”; *Salvador Domínguez* ([salvadordominguez.blogspot.com.es/2012/01/1966-kinks-protestas-y-asombro-durante.html](http://salvadordominguez.blogspot.com.es/2012/01/1966-kinks-protestas-y-asombro-durante.html)).

Juan Armando **Epple**:

- “Violeta Parra: una memoria poético-musical”; *letras.s5.com* ([letras.s5.com/violeta080802.htm](http://letras.s5.com/violeta080802.htm)).

Álvaro **Feito**:

- “Adolfo Celdrán: ‘Ha llegado el momento de cantar fuerte’”; *Triunfo* Núm. 721 (20-XI-1976), pp. 46-47.
- “Aguaviva: poetas (andaluces) de ahora”; *Triunfo* Núm. 667 (12-VII-1975), p. 56.
- “Amancio Prada: cantar al margen”; *Triunfo* Núm. 787 (25-II-1978), p. 68.
- “Elisa Serna: Balance de ocho años de franquismo”; *Triunfo* Núm. 709 (28-VIII-1976), pp. 43-45.

- “Hoy y ahora de alguna canción castellana”; *Triunfo* Núm. 668 (19-VII-1975), p. 56.
- “Joan Baez, en RTVE: saludos a Dolores”; *Triunfo* Núm. 774 (26-XI-1977), pp. 72-73.
- “Joaquín Díaz: ‘preservar el romancero’”; *Triunfo* Núm. 792 (1-IV-1978), pp. 71-72.
- “José Menese, los cuarenta años”; *Triunfo* Núm. 799 (20-V-1978), p. 75.
- “Labordeta, en Madrid. Los peligros de un recital”; *Triunfo* Núm. 726 (25-XII-1976), p. 18.
- “Luis Pastor. ‘Habría que comenzar por abolir la censura’”; *Triunfo*, Núm. 728 (8-I-1977), pp. 46-47.
- “Luis Pastor, la canción portuguesa y los incontrolados de siempre”; *Triunfo* Núm. 775 (3-XII-1977), pp. 63-64.
- “Manuel Gerena, la censura continúa”; *Triunfo* Núm. 741 (9-IV-1977), pp. 54-55.
- “Nueva Trova Cubana y La Bullonera, en Madrid: la arena y la cal”; *Triunfo*, Núm. 773 (19-XI-1977), pp. 62-63.
- “Raimon: ‘con los oprimidos frente a los opresores’”; *Triunfo* Núm. 725 (18-XII-1976), pp. 32-33.
- “Ramón Muntaner: Crónicas catalanas”; *Triunfo* Núm. 754 (9-VII-1977), pp. 58-59.
- “Urko y Gorka Knörr: Euskadi cantó en Madrid”; *Triunfo* núm. 801 (3-VI-1978), p. 84.

**Pedro Emilio Fernández Cocero:**

- “Agapito Marazuela: el último juglar castellano”; *Triunfo* Núm. 656 (26-IV-1975), pp. 52-57.

**Domenec Font:**

- “La canción popular a debate”; *Triunfo* Núm. 630 (26-X-1974), pp. 60-63.

**Xan Fraga:**

- “Voces Ceibes e la censura franquista (Un documento da Brigada político-Social, 1970)”; *Grial, Revista Galega de Cultura* Núm. 173 (2007), pp. 82-99.

**José Antonio Gaciño:**

- “Adolfo Celdrán en solitario”; *Triunfo* Núm. 456 (27-II-1971), p. 63.
- “Elisa Serna, el dominio de la circunstancia”; *Triunfo* Núm. 455 (20-II-1971), p. 50.
- “Hilario Camacho: la música como necesidad”; *Triunfo* Núm. 448 (2-I-1971), p. 41.
- “Las Madres del Cordero: destrucción de la sub-cultura”; *Triunfo* Núm. 445 (12-XII-1970), p. 46.
- “Mari Trini a nivel estético”; *Triunfo* Núm. 461 (3-IV-1971), p. 52.
- “Ovidi Montllor, en tensión”; *Triunfo* Núm. 460 (27-III-1971), pp. 65-66.
- “Xavier Ribalta: las dificultades siguen”; *Triunfo* Núm. 488 (5-II-1972), pp. 50-51.

Diego **Galán**:

- “El Festival de los Pueblos Ibéricos”; *Triunfo* Núm. 694 (15-V-1976), pp. 14-15.

Diego **Galán** y Fernando **Lara**:

- “Aguaviva, un intento de ser honestos”; *Triunfo* Núm. 506 (10-VI-1972), pp. 32-33.

Arturo **García**:

- “Natxo de Felipe: ‘Huimos de hacer escuela y hemos buscado democratizar la música’”; *El Diario Vasco* (15-XII-2006).

Jesús **García Dueñas**:

- “La canción recobrada: Raimon”; *Triunfo* Núm. 181 (20-XI-1965), pp. 10-13.

Antonio **Gómez**:

- 1975. *El año en que estalló la música en España (páginas musicales de la revista POSIBLE)*; *Memoria músico-festiva de un jubilado tocapelotas* (aplomez.blogspot.com.es/2013/09/1975.html)
- “Adolfo Celdrán. Papeles encontrados en una carpeta (1977)”; *Memoria músico-festiva de un jubilado tocapelotas* (aplomez.blogspot.com.es/2013/06/adolfo-celdran.html)
- “Canciones de la guerra civil española. Canción e historia”; *Nuestra Bandera* (Enero, 1984).
- “Canciones republicanas de tiempos de La República. Cuplés, chotis, villancicos, jotas, marchas y fandangos nacidos a la luz del 14 de abril de 1931”; *Memoria músico-festiva de un jubilado tocapelotas* (aplomez.blogspot.com.es/2014/09/canciones-republicanas-de-tiempos-de-la.html).
- “De cuando Luis hacía el mono en el dintel de las puertas”; *Memoria músico-festiva de un jubilado tocapelotas* (aplomez.blogspot.com.es/2013/03/el-vecino-luispastor-grabacion-de.html).
- “El renacer de la canción gallega”; *Posible* (26-VI-1975).
- “Entrevista con Luis Pastor: La crisis de la canción popular”; *Diario de Las Palmas* (21-VI-1981).
- “Horacio Guarany, cantor del pueblo”; *Posible* (5-11 junio, 1975).
- “Los Sabandeños: el folklore canario”; *Posible* (19-VI-1975).
- “Luis Eduardo Aute: ‘La canción es un género artístico autónomo’”; *El País*, (21-VI-1984).
- “Notas sobre el folklore (I): Antonio Gramsci y el folklore”; *Diario de Las Palmas* (21-IV-1983).
- “Notas sobre el folklore (II): El cantar de las clases populares”; *Diario de Las Palmas* (22-IV-1983).
- “Notas sobre el folklore (III): Valor de uso y valor de cambio de la canción popular”; *Diario de Las Palmas* (23-IV-1983).
- “Noticia histórica del Folk-Song”; *Hogar 2000* (Enero de 1968), pp. 104-105.



- "Sisa: la realidad que todos llevamos dentro"; *Diario de Las Palmas* (12-XII-1982).
- "Tres nuevos cantautores se presentan en sociedad"; *El País* (26-I-1985).

**Eduardo Haro Ibars:**

- "Canet Rock: una puerta abierta"; *Triunfo* Núm. 671 (9-VIII-1975), pp. 26-27.
- "El extraño caso de Soledad Bravo"; *Triunfo* Núm. 707 (14-VIII-1976), pp. 34-35.
- "Huelva: un festival de folklore"; *Triunfo* Núm. 671 (09-VIII-1975), p. 40.
- "La canción de Pablo Guerrero, un anhelo de libertad"; *Triunfo* Núm. 748 (28-V-1977), pp. 46-47.
- "La Trinca: canción y espectáculo"; *Triunfo* Núm. 786 (18-II-1978), pp. 46-47.
- "La vuelta de Serrat"; *Triunfo* Núm. 709 (28-VIII-1976), pp. 8-9.
- "Llach: un poeta de la canción"; *Triunfo* Núm. 787 (25-II-1978), p. 60.

**Juan Antonio Hormigón:**

- "La 'otra música'"; *Triunfo* Núm. 543 (24-II-1973), p. 48.

**Roberto Jiménez:**

- "Joaquín Díaz, la protesta silenciosa a través de la música y la investigación"; *La Información* (5-IX-2014).

**Miquel Jurado:**

- "Paco Ibáñez y José Agustín Goytisolo, presentan 'La voz y la palabra'"; *El País* (16-III-1994).
- "Raimon: 'La canción de autor empieza a ocupar el lugar que le corresponde'"; *El País* (23-IV-1993).

**Leire Larrazabal:**

- "Natxo de Felipe: 'Fue una verdadera universidad la relación con Gabriel Aresti'"; *Qué!* (Nervión) (11-IV-2013).

**Dolores Linares:**

- "El soñado recital"; *Hogar 2000* Núm. 11 (Enero-1968), pp. 106-107.

**Francisco López Barrios:**

- "Luis Marín: 'el anarquismo andaluz'"; *Triunfo* Núm. 797 (6-V-1978), p. 76.

**José Luis López Bulla:**

- "Manolo Escobar y Comisiones Obreras"; *Nueva Tribuna, Diario Digital* (26-X-2013).

**Julia Luzán:**

- "Canet: de la política a la música"; *Triunfo* Núm. 757 (30-VII-1977), pp. 49-51.

**Diego A. Manrique:**

- "Los discos prohibidos del franquismo"; *El País* (20-I-2012).

- "Pete Seeger y su máquina contra el odio"; *Triunfo* Núm. 789 (11-III-1978), pp. 64-65.

Andrés **Manzano**/ José María **Baviano**:

- "Trescientas mil personas [en] la fiesta del PCE"; *El País* (14-VI-1977).

Karmentxu **Marín**:

- "Más de cincuenta mil personas en el recital de 'Pueblos Ibéricos'"; *El País* (11-V-1976).

Gregorio **Martínez Sierra**:

- "Hablando con Valle-Inclán", *ABC* (7-XII-1928), pp. 8-9.

Álvaro **Melcón**:

- "El día que nos lavamos la cara"; *Diario de Burgos.es* (19-X-2008).

Silvia **Melero**:

- "Luis Pastor: 'Si hay un cantautor folk y primario, ése soy yo'"; *El Asombrario & Co.* ([elasombrario.com/luis-pastor-si-hay-un-cantautor-folk-y-primario-ese-soy-yo/](http://elasombrario.com/luis-pastor-si-hay-un-cantautor-folk-y-primario-ese-soy-yo/)).

José **Monleón**:

- "Con el uruguayo Daniel Viglietti en París: 'Quiero saber por qué no puedo cantar en España'"; *Triunfo* Núm. 735 (26-II-1977), pp. 46-47.
- "Otra vez, Gerena"; *Triunfo* Núm. 616 (20-VII-1974), pp. 44-45.
- "Paco Ibáñez y la canción política"; *Triunfo* Núm. 688 (3-IV-1976), pp. 54-55.
- "Recital de María del Mar Bonet"; *Triunfo* Núm. 782 (21-I-1978), p. 42.

"**Mora**":

- "Para piel de toro"; *Hermano Lobo* Núm. 192 (10-I-1976), p. 4.

José María **Moreno Galván**:

- "Cantes de José Menese en la Galería Aelee, de Madrid"; *Triunfo* Núm. 701 (3-VII-1976), pp. 55-56.
- "Cante jondo: martinetes: Martinetes en Puebla de Cazalla"; *Triunfo* Núm. 323 (10-VIII-1968), pp. 50-51.

**N.:**

- "'Sis hores' de Canet: la gran convención de la 'cançó' catalana"; *Blanco y Negro, ABC Madrid* (26-VII-1978), pp. 54-55.

Álex **Niño**:

- "El Woodstock madrileño"; *El País* (23-I-1996).

José Luis **Ortiz Nuevo**:

- "El pensamiento político del flamenco"; *Triunfo* Núm. 564 (8-XII-1973), pp. 62-64.

José Luis **Pantoja Antúnez**:

- "Renovación del flamenco"; *Triunfo* Núm. 453 (06-II-1971), pp. 44-45.

**Peatóm**:

- “Julio de 1975, primer festival de música pop: Cuando la cochambre invadió Burgos”; *Peatón Partícula Elemental* (peatom.info/3y3/musicas/112469/cuando-la-cochambre-invadio-burgos/).

Juan Ignacio **Pérez**:

- “Luis Díaz Viana: ‘La gente crea constantemente palabras y relatos para contarse el mundo. Y vale la pena ocuparse de ello’”; *Asociación LitOral* (23-II-2012), p. 5 (weblitoral.com/entrevistas/luis-diaz-viana).

Raquel **Quílez**:

- “José Menese: ‘Me han tentado con la fusión pero conmigo no ha podido nadie’”; *El Mundo* (17-VIII-2010).

**R.:**

- “Aguaviva”; *Triunfo* Núm. 428 (15-VIII-1970), p. 41.

**Redacción:**

- “Es conveniente la abierta comunicación entre las fuerzas sencia [sic.] en España de varios italianos indeseables” (Nota de la Dirección General de Información); *ABC* (9-I-1963), p. 43.

Santiago **Rodríguez Santerbás**:

- “Teoría y florilegio de la canción ratonera”; *Triunfo* Núm. 423 (11-VII-1970), pp. 39-42.

José Luis **Rubio**:

- “La madurez de José Menese”; *Triunfo* Núm. 609 (1-VI-1974), p. 67.

José Ramón **Rubio**:

- “Sindicato Unitario de Trabajadores de la Música: ‘Defender la música en directo’”; *Triunfo* Núm. 735 (26-II-1977), pp. 38-40.

Elisa **Serna**:

- “Un grupo de canción popular”; *Hogar 2000* Núm. 11 (Enero-1968), pp. 106-107.

Lluís **Serrahima**:

- “Ens calen cançons d’ara”; *Germinabit* Núm. 58 (enero de 1959), p. 15.

[Sin firma]:

- “París, Festival de la Canción Ibérica”; *Triunfo* Núm. 425 (25-VII-1970), p. 41.
- “Veto en las emisoras españolas al cantante Víctor Manuel”, *Informaciones* (30-XII-1972), p. 32.

Juan **Teba**:

- “Recital sobre Andalucía, de Carlos Cano”; *El País* (14-XII-1976).

Roberto **Torres Blanco**:

- “La censura bibliográfica y discográfica en el franquismo: una comparación legislativa”; *Historia y comunicación social* Núm. 14 (2009), pp. 157-176.

Manuel **Vázquez Montalbán**:

- *Crónica sentimental de España* (Lumen, Barcelona, 1971).
- “El raimonismo: más allá del bien y del mal”; *Triunfo* Núm. 494 (18-III-1972), p. 46.
- “El silencio de Raimon”; *Triunfo* Núm. 408 (28-III-1970), pp. 30-32.
- “Enric Barbat, un cantante maldito”; *Triunfo* Núm. 417 (30-V-1970), pp. 25-26.
- “¡La ‘gauche divine’! – Un informe subnormal sobre un fantasma cultural”; *Triunfo* Núm. 452 (30-I-1971), pp. 21-25
- “La mirada de Lluís Llach”; *Triunfo* Núm. 676 (10-I-1976), p. 60.
- “Todos los Ovidis”; *El País* (11-III-1995).

[Como **Luis Dávila**]:

- “Manuel Gerena, el otro cante jondo”; *Triunfo* Núm. 484 (8-I-1972), pp. 36-37.
- “Manuel Gerena: un cantaor que va a emigrar”; *Triunfo* Núm. 600 (30-III-1974), p. 43.
- “Música progresiva a cinco duros”; *Triunfo* Núm. 453 (6-II-1971).
- “Raimon en el campus”; *Triunfo* Núm. 645 (8-II-1975).

Manuel **Vicent**:

- “Raimon”; *Hermano Lobo* Núm. 209 (08-V-1976), pp. 12-13.

### **Películas, documentales y programas de radio y televisión**

Elías **Andrés**:

- *La transición*; 13 capítulos (RTVE, 1993).

Alfonso **Arteseros**:

- *El rock de nuestra transición* (Borderdreams, 2003).

José Luis **Balbín**:

- *La Clave*: “¿Qué fue de los cantautores contestatarios?” (Antena 3, 7-V-1993).

Francesc **Bellmunt**:

- *La nova cançó* (Producció Profilmes, 1975).
- *Canet Rock* (Producció Profilmes, 1975).

Jim **Brown**:

- *Pete Seeger. The Power of Song* (CPI para PBS, 2007).

Manuel **Calvo** y Olga **Margallo**:

- *Castañueña 70. El teatro prohibido* (Encanta Films/ Elamedia, 2006).

Àngel **Casas**:

- *Totes aquelles cançons*; 11 capítulos (Televisió de Catalunya, 2004).

Pedro **Costa**:

- *¡Que vienen los Beatles!* (RTVE, 1995).

Lluís **Danés**:

- *Llach: La revolta permanent* (Mediapro, 2008).

Francesc **Escribano**:

- *Dies de transició* (Televisió de Catalunya, 2004).

José Luis **Galán** y Julieta **Pérez**:

- *Víctimas del franquismo. Historia, memoria, homenaje* (Club de Amigos de la UNESCO –CAUM–, ciclo de conferencias 2006/ 2007).

Yolanda **García Villaluenga**:

- *Archivos Tema: "Cantautores"* (RTVE, 2011)

Xavier **Gassió**:

- *Los años del No-Do*; 37 capítulos (RTVE, 2013).

Joaquín **Luqui**:

- *La tierra de las 1.000 músicas* (RTVE, 2005).

Basilio **Martín Patino**:

- *Canciones para después de una guerra* (La Linterna Mágica, 1971).

Eva **Montejano** y Elena **Carretero**:

- *En memoria: José Antonio Labordeta* (RTVE, 2010).

Ramón **Moratalla**:

- *Luis Pastor. Un Grândola en el corazón* (Diariofolk, 15-III-2014).

Ana **Pérez**:

- *30 minutos: "Veteranos del rock"* (Telemadrid, 2005).

Pere **Pons**:

- *Ovidi Montllor. Crònica d'un artista* (Frame, 2005).

### **Publicaciones propias**

**La Hoguera**: programa de radio *on-line*:

- [ivoox.com/hoguera](http://ivoox.com/hoguera)

**La Zamarra de Gustavo** (blog):

- [albokari2.wordpress.com](http://albokari2.wordpress.com)

En **Carlos de Abuín**: *Autaria* ([autaria.blogspot.com.es/](http://autaria.blogspot.com.es/)):

- "Benedicto – *Pola unión*" ([autaria.blogspot.com.es/2007/07/benedicto-pola-unin.html](http://autaria.blogspot.com.es/2007/07/benedicto-pola-unin.html)).
- "Raimon – *El recital de Madrid*" ([autaria.blogspot.com.es/2007/08/raimon-recital-de-madrid.html](http://autaria.blogspot.com.es/2007/08/raimon-recital-de-madrid.html)).

En **Adrian Vogel**: *El Mundano* ([elmundano.wordpress.com/](http://elmundano.wordpress.com/)):

- *Un siglo de canciones 3: "Grândola, Vila Morena"* ([elmundano.wordpress.com/2009/01/16/un-siglo-de-canciones-3-%E2%80%9Cgrandola-vila-morena%E2%80%9D-por-gustavo-sierra/](http://elmundano.wordpress.com/2009/01/16/un-siglo-de-canciones-3-%E2%80%9Cgrandola-vila-morena%E2%80%9D-por-gustavo-sierra/)).
- *Un siglo de canciones 27: "Al Vent"* ([elmundano.wordpress.com/2009/07/20/un-siglo-de-canciones-27-%E2%80%9Ccal-vent%E2%80%9D-por-gustavo-sierra/](http://elmundano.wordpress.com/2009/07/20/un-siglo-de-canciones-27-%E2%80%9Ccal-vent%E2%80%9D-por-gustavo-sierra/)).

- *Un siglo de canciones 42: "L'estaca"*  
([elmundano.wordpress.com/2009/11/02/un-siglo-de-canciones-42-%E2%80%99Cl%E2%80%99estaca%E2%80%99D-por-gustavo-sierra/](http://elmundano.wordpress.com/2009/11/02/un-siglo-de-canciones-42-%E2%80%99Cl%E2%80%99estaca%E2%80%99D-por-gustavo-sierra/)).
- *Un siglo de canciones 55: "Os Compañeiros"*  
([elmundano.wordpress.com/2010/02/01/un-siglo-de-canciones-55-%E2%80%99Cos-compañeiros%E2%80%99D-por-gustavo-sierra/](http://elmundano.wordpress.com/2010/02/01/un-siglo-de-canciones-55-%E2%80%99Cos-compañeiros%E2%80%99D-por-gustavo-sierra/)).
- *Un siglo de canciones 75: "Una Canción (Pueblo De España Ponte A Cantar)"* ([elmundano.wordpress.com/2010/07/01/un-siglo-de-canciones-75-una-cancion-pueblo-de-espana-ponte-a-cantar-por-gustavo-sierra/](http://elmundano.wordpress.com/2010/07/01/un-siglo-de-canciones-75-una-cancion-pueblo-de-espana-ponte-a-cantar-por-gustavo-sierra/)).
- *Un siglo de canciones 86: "Canto A La Libertad"*  
([elmundano.wordpress.com/2010/10/15/un-siglo-de-canciones-86-canto-a-la-libertad-por-gustavo-sierra/](http://elmundano.wordpress.com/2010/10/15/un-siglo-de-canciones-86-canto-a-la-libertad-por-gustavo-sierra/)).
- *Un siglo de canciones 135: "El Maestro"*  
([elmundano.wordpress.com/2014/01/28/un-siglo-de-canciones-135-el-maestro-por-gustavo-sierra/](http://elmundano.wordpress.com/2014/01/28/un-siglo-de-canciones-135-el-maestro-por-gustavo-sierra/)).

### **Recursos en internet**

**Archivo** Linz de la Transición Española (Fundación Juan March)

- [march.es/ceacs/biblioteca/proyectos/linz/](http://march.es/ceacs/biblioteca/proyectos/linz/)

**El Cabrero:**

- *El Cabrero: Porque callar es morir*  
([elcabrero40aniversario.wordpress.com](http://elcabrero40aniversario.wordpress.com))

**Cancioneros.com:** "diario digital de música de autor"

- [www.cancioneros.com](http://www.cancioneros.com)

José Cristóbal **Cárdenas:**

- Música y poesía ([cancionypoema.blogspot.com.es](http://cancionypoema.blogspot.com.es))
- Pueblo de España ponte a cantar ([pueblodeespana.blogspot.com.es](http://pueblodeespana.blogspot.com.es))

**Discogs** (base de datos):

- [www.discogs.com](http://www.discogs.com)

**La Fonoteca:**

- [lafonoteca.net](http://lafonoteca.net)

Antonio **Gómez:**

- *Memoria músico-festiva de un jubilado tocapelotas*  
([aplomez.blogspot.com.es/2013/09/1975.html](http://aplomez.blogspot.com.es/2013/09/1975.html)).

Raquel **González Gamallo:**

- *Ghastas pista?* ([www.ghastaspista.com](http://www.ghastaspista.com)).

Fernando **González Lucini:**

- *Canción con todos* ([www.cancioncontodos.com](http://www.cancioncontodos.com)).
- *Cantemos como quien respira* ([fernandolucini.blogspot.com](http://fernandolucini.blogspot.com)).

**Hermano Lobo** digital:

- [www.hermanolobodigital.com/](http://www.hermanolobodigital.com/)

Emilio **Quintana:**

- *Ferlosio 64* (50 años de "Canciones de la resistencia española" – Clarté, 1964): [www.chichosanchezferlosio.es/](http://www.chichosanchezferlosio.es/)

***RTVE – A la Carta***

- <http://www.rtve.es/alacarta/>

***Tiempo de Historia*** digital

- [www.tiempodehistoriadigital.com/](http://www.tiempodehistoriadigital.com/)

***Triunfo*** digital

- <http://www.tiempodehistoriadigital.com/>

# Anexo I

## Traducciones

El sentido de incluir aquí las traducciones de los textos no castellanos responde a un cierto pensamiento: por un lado, se ha querido respetar las lenguas originales de las publicaciones, precisamente por una cuestión de respeto; y, por el otro, el pensamiento de que toda la gente de España debería ser capaz de entender un texto escrito en cualquier de las lenguas co-oficiales, o por lo menos de intuir su sentido. Como el espíritu del trabajo está muy lejos de ser exclusivista o pretencioso, se incluyen aquí para que no alteren demasiado el *corpus* principal.

Las traducciones son nuestras, a menos que se especifique lo contrario. En cursiva, las que son textos de canciones, poemas y dichos populares.

### *Cita inicial*

*Cientos de palomas por el cielo de Elkorreta/ buscando desesperadamente al bardo de Itzaltzu./ Lleva cada una, un grano de trigo en el pico/ para dejarla sobre los labios de Gartxot. ...*

Benito Lertxundi, "Itzaltzuko bardo"¹

### Pág. 10 – *Cita inicial*

Odio la canción que te hace creer que no eres bueno. Odio la canción que te hace creer que sólo has nacido para perder. Destinado a perder. Bueno para nadie. Un inútil. (...) Salgo para combatir esas canciones hasta el último soplo de aliento y la última gota de mi sangre. Salgo para cantar canciones que te demostrarán que éste es tu mundo y que si te golpea muy duro y te deja sin sentido docenas de veces, no importa de qué color, de qué tamaño seas, cómo estés hecho, salgo para cantar las canciones que te hacen sentir orgulloso de ti mismo y en tu trabajo. Y las canciones que canto están hechas en su mayor parte por todo tipo de gente que es como tú.

Woody Guthrie

### Pág. 34

*En el año cuarenta, cuando yo nací, yo creo que todos perdimos.*

Raimon, "Quan jo vaig nèixer"²

### Pág. 69

Expresar lo que uno piensa se está convirtiendo en anticonstitucional, palabra que tiene demasiadas sílabas como para salir con frecuencia en las conversaciones.

Raimon

### Pág. 74, N58

---

¹ Benito Lertxundi: *Altabizkar/ Itzaltzuko bardoari*.

² Raimon: *Campus de Bellaterra*.



*... Así vendrán los sociatas/ con nuevo diseño de aristocretinos:/  
para hacer olvidar antiguas poses de Lenines/ bordan negocios muy  
finos.*

Lluís Llach, "Esquizoclub"

Pág. 75

Realidad y actualidad son siempre subversivas en tiempos de dictadura.

Raimon

Pág. 78, N66

*... Permitted, yo diría que no os habrá de molestar/ bien sabéis que es  
gracias a mi voz/ que vos tenéis tan buen trabajo. ...*

Lluís Llach, "Bon senyor"

Págs. 136-137

Hemos de cantar canciones, pero nuestras y hechas ahora. Necesitamos canciones que tengan una actualidad para nosotros. Todo el mundo ha cantado hasta ahora las que podemos llamar de siempre, y de éstas, quizás sólo las más conocidas; de la misma manera hemos dejado de lado las magníficas que corren el peligro de ser olvidadas, y quizás por culpa de una excesiva intromisión de canciones extranjeras. Es muy loable, y aun necesaria esta intromisión desde otras tierras, pero eso no ha de privar nunca que se sigan cantando las nuestras, sean tristes o alegres, sean como sean: por el hecho de ser nuestras tenemos la obligación de no olvidarlas. Ahora bien, es grave que no se hagan nuevas, yo por lo menos no las he escuchado. Podemos atribuirlo a las circunstancias, pero las canciones se pueden hacer de muchos modos y maneras; además, estas circunstancias no pueden por ellas mismas privar a un pueblo de sus canciones. Es precisamente en momentos difíciles que han nacido gran número de canciones, de las más bonitas, aquellas que los pueblos han transformado en una especie de oración colectiva.

Se trata, pues, de que salgan canciones de este momento nuestro. Las últimas generaciones bien lo hicieron: Rodoreda, Nicolau, Morera, Vives... que entonces eran jóvenes. Hicieron canciones que todos seguimos cantando.

¿Qué hacen los músicos que ahora son jóvenes? Las generaciones futuras podrían decir de nosotros que fuimos una generación que supo hacer sus propias canciones; en realidad podrían decir que con bastantes esfuerzos cantamos.

Fijémonos en Francia, qué pasa: de cualquier tema, de cualquier hecho, importante o no –eso da igual– surge una canción: ¡y qué canciones!

¿Estamos demasiado intelectualizados? ¿Tendremos miedo de cantar si las hacemos? Muy bien no lo sabemos, pero alguna cosa pasa.

En las plazas de los pueblos se bailan sardanas; se bailan muchos compositores noveles. Hay poetas ¡y bastante salen nuevos! También

tenemos músicos. ¿Qué pasa? Vamos cada uno por su lado o despistamos simplemente.

¿Os imagináis si como en Francia tuviésemos este tipo de trovadores como son los "chansonniers", que anduviesen por los pueblos y por todo el país cantando canciones nuestras? Las canciones francesas, italianas, mexicanas y muchas otras, ¡son muy escuchadas por todo el mundo! Pero no quiero ser demasiado optimista. Quizás con el tiempo lo conseguiremos. De momento, ¿por qué no intentamos hacer nuestras propias canciones y cantarlas?

Lluís Serrahima, "Ens calen cançons d'ara"

Pág. 137

*Dieciséis jueces de un juzgado comen hígado de un ahorcado; si el ahorcado se descolgara, se comería los dieciséis hígados de los dieciséis jueces que le juzgaron.*

Refrán popular catalán

Pág. 142

... Yo siempre añado que fue el detonante para la formación del público gallego en la canción popular. Generó la necesidad de canción, la necesidad de establecer códigos distintos y mensajes distintos a través de la canción. Eso lo consiguió, es cierto, el concierto de Raimon en el Estadio de la Residencia y, después, el *Gaudeamus igitur*, el *Venceremos nós* y el Himno gallego.

Benedicto García

Págs. 142-143

... Desde hoy Galicia tiene lo que en otros ámbitos menos precarios, tienen desde hace tiempo: una canción a la altura del momento histórico, una canción nacida para desasosegar y alumbrar: una canción para cobrar conciencia de nuestros problemas reales.

La voz de estos dos jóvenes, Benedicto y Xavier, va a llevar las mejores inquietudes y las mejores rabias a campos hasta ahora ajenos a la literatura; por primera vez también, cientos y cientos de hombres y mujeres de nuestro país van a escuchar su habla hecha arte y cultura viva.

Este modo de expresión surge en Galicia un poco tarde, pero tenía que surgir porque los países nunca renuncian a la expresión operante. Estos jóvenes de la Universidad Gallega llegan a nosotros a tiempo de desasosegar, muerto ya el tiempo de callar y el tiempo de hablar por hablar.

Xesús Alonso Montero

Pág. 166

*Aprendí a ver el mundo/ a través de las canciones del pueblo.../ sembraron mi espíritu/ de sus ecos sugerentes.*

Pág. 178

Con los trovadores, la lengua de Oc dio a Europa el modelo ejemplar de la poesía cantada. Nuestro tiempo ha recogido de los trovadores la ambición de un poema completo, palabra y canto, y así los poetas han dado sus versos a los cantantes, y algunos cantantes han sido clasificados entre los poetas.

Presentación del disco de Dolors Laffitte, *Cançons occitanes d'avui*

Pág. 189

*Ayer tun tun,/ hoy también tun,/ siempre tun tun, ay, somos.// El zorro nos ha devorado/ la gallina blanca de siete libras./ Nuestros dineros se fueron y/ quién nos querrá./ Nuestra casa/ se ha quemado,/ y cómo nos arreglaremos.*

Popular de Navarra<sup>4</sup>

Págs. 195-196

*Los pobres no podemos vivir,/ siempre tenemos que ir cojeando/ trabajando y cociendo carboneras/ para pagar a los recaudadores,/ que fuman y no ahorran,/ siempre tabaco del mejor.// Van de tienda en tienda/ bebiendo y charlando,/ comiéndose alguna gallina/ y algún pollo capón./ Yo he de comer pan y sardinas,/ almortas y algún garbanzo.// España está desfallecida/ por falta de buena dirección,/ que ha perdido Filipinas/ y Cuba, que era mejor,/ y ahora perderá las tres islas,/ Mallorca, Ibiza y Mahón,/ que llega la república/ con buena condición.// Todos gritaremos viva/ con mucha fuerza y valor,/ que los pobres no podemos vivir,/ siempre tenemos que ir cojeando.*

Popular ibicenca

Pág. 257

[este fragmento de "Al vent" se traduce más abajo, con la letra íntegra de la canción]

*... Ahora sí piensa,/ piensa en Dios:/ escucha mucho hablar de eso.../ Pero... ¿Es o no es?/ ¡Ya no piensa nada!/ No puede pensar en lo que no sabe...*

Benedicto, "Un home"

*La noche./ La noche es larga, la noche./ Todos la llevamos en el corazón,/ la noche./ Noches de dioses,/ noches de demonios,/ noches de niños,/ noches de Navidad;/ tantas noches perdidas/ que no volverán nunca. ...*

Raimon, "La nit"<sup>5</sup>

Pág. 261

---

<sup>3</sup> Antton Valverde.

<sup>4</sup> El libreto de Manuel García Matos ofrece una traducción bastante exacta, pero con algunos errores considerables.

<sup>5</sup> Raimon: *Disc antològic de les seves cançons*.

... ¿Cuándo volveremos a reír como lo hacían/ nuestros padres fuerte sin miedo?...

Pi de la Serra, "El burro i l'àguila"<sup>6</sup>

Págs. 261-262

*Nuestra es la tierra y el sol/ Nuestra es la luna/ Si nuestra es la casa y la voz/ nuestra es la calle// Si nuestra es la tierra y el sol/ nuestra es la luna/ Si nuestra es la casa y la voz/ nuestra es la calle// Decimos que nuestra es la calle/ Porque la hicimos/ Por eso salimos a la calle/ Para ser más libres// Porque en la calle las palabras/ No tienen techo/ Para que cada uno de nosotros/ Ande a su manera// Si nuestra...// Porque nosotros queremos tener/ Más puntos de encuentro/ Para que cada quien explique/ Como ve el cuento// De los autobuses, de la escuela/ Y también de los parques/ Y el cuento del agua y de la luz/ Para todas partes.*

Bibiano, "Nosa é a rúa"

Págs. 263

*... Las colinas resonaron con "liberad al pueblo"/ ¿o es que puedo oír el eco de los días del 39/ con trincheras llenas de poetas,/ el ejército harapiento, preparando bayonetas para combatir a la otra línea...?*

The Clash, "Spanish bombs"

Pág. 268

*... El deseo y la esperanza,/ la derrota no aceptada,/ la duda de todo saber,/ la alegría bien ganada,/ la tristeza de un tiempo enfermo/ de hipocresía forzada/ que queremos muy diferente,/ es lo que yo canto.*  
...

Raimon, "Qui ja ho sap tot"<sup>7</sup>

Pág. 280

... Ahora la impresión que tengo es que la mayoría de la gente politizada piensa que la canción está bien sólo como agitación y propaganda, no por su posible valor artístico, y que si esta gente piensa así no será difícil que en unos cuantos años sea la mayor parte de la población la que siga este camino de pensamiento.

Raimon

Pág. 320

... Y la amedrentadora miseria cotidiana y mi lengua perseguida y la derrota histórica de las capas populares de mi país y la resignada subalternidad de mi gente. No era bastante «yo digo no». Teníamos que decir «Digamos no». Teníamos que ser muchos a poner límites a la opresión. No fuimos tantos, ni somos tantos hoy, como yo habría

---

<sup>6</sup> Pi de la Serra a Madrid.

<sup>7</sup> Raimon: Campus de Bellaterra.

querido y como era necesario, y es necesario, para hacer realidad todas las posibles libertades.

Raimon

Págs. 335-336

BENEDICTO, del mismo modo que sus compañeros de grupo, quiere asumir –como dice, no en el sentido de autosuficiencia, sino de verdadera fraternidad–, la voz del pueblo y, convirtiéndose en un eco artístico de él, posibilitar que los problemas del hombre gallego sean conocidos en un modo accesible para todos.

Xavier Costa Clavell

Pág. 336

*... Ahora por la tierra caminando,/ luchando con la vida, en contra de la vida,/ no oigo más que llanto y helada/ Nadie me dice nada./ Voy andando, silencioso,/ por la yaga compartida,/ por qué no me dicen nada...?*

Darío X. Cabana, “Canción pra escribir mañá”

Pág. 337

*Caminan a mi lado muchos hombres,/ no los conozco, me son extraños./ Pero tú que te encuentras allá lejos,/ más allá de los desiertos y de los lagos,/ más allá de las sabanas y de las islas,/ como a un hermano te hablo./ Si es tuya mi noche,/ si lloran mis ojos tu llanto,/ si nuestros sueños son iguales,/ como a un hermano te hablo./ Aunque nuestras palabras sean distintas/ y tú negro y yo blanco,/ y teniendo semejantes las heridas,/ como a un hermano te hablo./ Por encima de todas las fronteras,/ por encima de muros y cercados,/ si nuestros gritos son iguales,/ como a un hermano te hablo./ Común tenemos la patria,/ común ambos la lucha,/ mi mano te doy,/ como a un hermano te hablo./ Si te sientes en la pobreza,/ si sufres injusticia,/ si lleno de rabia/ encierras el anhelo/ de tu pecho el perro,/ para ti llena de fuerza/ va mi mano, hermano.*

Celso Emilio Ferreiro, “Irmaus”<sup>8</sup>

Págs. 338-339

*... Gritemos quienes somos y que todos lo escuchen./ Y al acabar, que cada cual se vista/ como buenamente le plazca, y ¡a la calle!./ que todo está por hacer y todo es posible. ...*

Miquel Martí i Pol, “Ara mateix”

Pág. 339

... No había recodo de relación humana, de la más íntima a la más visible, que no fuese objeto de nuestra voluntad más decidida de cambio: las relaciones interpersonales, las escalas de valores, las relaciones de poder dentro y fuera de la familia misma, las relaciones alumnos-profes, profes-alumnos, los papeles de los sexos, la

---

<sup>8</sup> De su propio autor. Celso Emilio Ferreiro (1981), p. 159.

indumentaria, la música o las relaciones de producción. Todo, absolutamente todo, debía ser cambiado.

Benedicto

Págs. 342-343

*No me mueve al grito/ ni pájaros ni flores./ Tú, tú que trabajas/ de sol a sol./ Tú, tú que notas y vives/ todo el miedo./ Tú me mueves al grito,/ ni pájaros, ni flores./ Tú, que amando entre los hombres/ te dejan solo./ Tú, a quien tu mundo niega/ todo consuelo./ No me mueve al grito/ ni pájaros ni flores./ Un mundo que ya está muy vivo/ en otros lugares./ Un mundo que aquí ahogan,/ pero no muere./ No me mueve al grito/ ni pájaros, ni flores./ Tú, tú que me escuchas/ con cierto miedo./ Tú me mueves al grito,/ no pájaros, no flores./ Tú me mueves al grito.*

Raimon, "No em mou al crit"<sup>9</sup>

Págs. 363-364

*He tenido que abandonar el campo,/ la tierra no daba nada,/ así conozco la ciudad,/ gracias, Dios mío.// Tenía trabajo hasta ayer,/ ahora tendré tiempo y podré/ por fin aprender a leer,/ gracias, Dios mío.// Tengo la mujer en el hospital,/ solamente se ha partido el cuello,/ pero se habría podido hacer más daño/ gracias, Dios mío.// Tampoco tiene trabajo y hace ganchillo,/ me está haciendo un jersey de lana/ y el año que viene no tendré frío,/ gracias, Dios mío.// Tengo un hijo que no tiene brazos,/ pero le han puesto dos de plástico,/ dicen que son muy eficaces,/ gracias, Dios mío.// Me han dicho que en muchos sitios hay guerra/ y lo pasan muy malamente,/ tenemos suerte que aquí haya paz,/ gracias, Dios mío.// El mundo iría mejor/ si todos pensasen como yo;/ siempre hay alguien que está peor;/ no tengáis tanta ambición/ Y sobre todo no olvidéis/ el gracias, Dios mío.*

Pi de la Serra, "Gràcies, Déu meu"<sup>10</sup>

Pág. 367

... Se podría pensar que se trata sólo de una apariencia de significación, causada por el hecho de que este grito, aunque mera expresión directa, es propio de un público muy numeroso, la unanimidad del cual no induce no a suponer un significado unificador que en realidad no existiría. Si fuese así, el canto gritado de R no tendría ninguna particularidad semántica importante respecto al de otros *urlatori*. Pero es más persuasiva otra comprensión. Sobre todo a la luz de esta circunstancia: que el grito de R no tiene nunca sólo la función expresiva, ni menos la significativa: no es nunca grito inarticulado, sino palabra gritada. Y la palabra señala una parte de los oyentes potenciales (...). Coherentemente con esta determinación de los participantes en sus canciones, el canto gritado puede ser muchas cosas, de las cuales no será necesario dar una clasificación completa, como en las perceptivas; seguramente bastaría recordar que el grito de

<sup>9</sup> Raimon: *Campus de Bellaterra*.

<sup>10</sup> Pi de la Serra a *l'Olympia*.

R puede ser anuncio, proclamación, incluso a veces grito, por lo que tiene de muy popular; pero también lamento, himno, salmodia; y otras cosas. Importa más la impresión que, desde el punto de vista musical, el grito de R es lo contrario de una ornamentación, aunque superficial y formalmente lo parezca; su función es contrapuesta a la del ornamento musical: no consiste en absoluto en hacer más esperado y satisfactorio, más gratificador, un motivo o sonido de cierre, sino a dar forma a la misma tensión, porque él mismo es entonces inesperado y musicalmente resolutorio. (...)

Manuel Sacristán

Pág. 374

*... Dice que usted, se llama: abuelo,/ mi nai: madre, y el chan: el suelo/ También zurra capones todo el rato,/ si dices que es mouro en vez de negro./ (...)/ Para endurecer las manos en el campo/ no me hace falta ese maestro.*

Fuxan os Ventos, "O lelo"<sup>11</sup>

Pág. 376

Desde el año 1963 he querido vivir de mi oficio, como cualquier hombre que trabaja tiene derecho a vivir de su trabajo y a vivir bien. Esta estirada y larguísima coyuntura, y mi intento de fidelidad a los oprimidos y de lucha contra los que oprimen, me han puesto fuera de muchos de los problemas que comporta la actividad pública. (...)

Raimon

Pág. 381

*De un tiempo que ya es un poco nuestro,/ de un país que ya vamos haciendo.*

Raimon, "D'un temps, d'un país"<sup>12</sup>

Pág. 388

*Abrir los ventanales y esperar un nuevo día,/ y encontrar otra vez empañados los cristales,/ como estos ojos míos que a menudo olvidan/ que aún hay luz para enderezar la vida.// Debo borrar las noches de rabia y debilidad./ He de borrar el pensar que siempre nos toca perder,/ mirar mucho más allá de esta niebla espesa./ He de aprender a luchar sin tener herramientas.// Y el paso del tiempo, horas repetidas,/ van labrando la piel cada vez menos libre./ Sin ganar nada, perder un trozo de vida,/ e irse a la cama haciendo ver que se sueña.// Debo borrar las noches...// Y esta silla coja y estropeada,/ los viejos porticones y la larga escalera/ son la gran mentira, perder la esperanza/ por eso me levanto ahora que aún puedo.*

Lluís Llach, "Despertar"<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Para respetar el sentido de la canción, se ha decidido mantener las palabras gallegas que son traducidas a continuación en la misma letra.

<sup>12</sup> Raimon: *Disc antològic de les seves cançons*.

<sup>13</sup> Lluís Llach: *Ara i aquí* [1973].

Pág. 390

*... Hablo del tiempo de mi infancia/ y de la infancia de mucha más gente./ Hemos visto como se llenaban prisiones y ataúdes./ Hemos visto cuerpos llagados por flechas/ labrar ásperamente bajo el yugo del tirano/ y obispos de grasa/ –con la cruz en una mano y en la otra el puñal–/ bendiciendo la tragedia./ Hemos visto a la muerte caminar bajo palio por la Gracia de Dios.*

Joan Ollé, “Parlo d’un temps”

Pág. 396

Esta canción ha vivido mucho más que yo. En los corazones de otros, en geografías que nunca he pisado, en lenguas que no he conocido ni casi he escuchado, también en amores que no he vivido.

Cuando de tanto en cuanto vuelve a mí, me explica siempre cosas sugerentes y mientras la escucho sé que ya no me pertenece.

Lluís Llach<sup>14</sup>

Pág. 403

Es ésta, indudablemente, la lucha final y decisiva de los valores absolutos del mundo. Juegan hoy, sobre el tapiz español, dos valores absolutos, totales y definitivos: el ser y el no-ser. Con pocas palabras: La afirmación y la negación del hombre y, por consiguiente, el porvenir del mundo, el porvenir de la cultura.

Carles Salvador<sup>15</sup>

Pág. 410

*Al viento,/ la cara al viento,/ el corazón al viento,/ las manos al viento,/ los ojos al viento,/ al viento del mundo.// Y todos,/ todos llenos de noche,/ buscando la luz,/ buscando la paz,/ buscando a dios,/ al viento del mundo.// La vida nos da penas,/ ya el nacer es un gran llanto:/ la vida puede ser ese llanto;/ pero nosotros// al viento,/ la cara al viento,/ el corazón al viento,/ las manos al viento,/ los ojos al viento,/ al viento del mundo.// Y todos,/ todos llenos de noche/ buscando la luz,/ buscando la paz,/ buscando a dios,/ al viento del mundo.*

Raimon, “Al vent”<sup>16</sup>

Pág. 411

*Donde el oro acaba/ tan lentamente, banderas,/ noche izada.// Escucha un rumor/ de muchas aguas:/ con el viento, contra ti,/ caballos salvajes./ Cuando te sientas llamado/ por los cuernos de caza,/ ya por siempre serás/ del oscuro reino./ ¡Ay, el viejo arraigado/ dolor que no tiene alba!*

Salvador Espriu, “Cançó del triomf de la nit”

---

<sup>14</sup> En Pep Blay.

<sup>15</sup> En Aznar Soler y Schneider II, p. 177.

<sup>16</sup> Raimon: *Disc antològic de les seves cançons*.



Pág. 412

*Han metido al hombre en la cárcel/ ¿Qué ha dicho?/ ¿Qué ha hecho?/ Ha pedido el pan para sus hijos./ Y el poeta/ se ha quedado en casa/ con las puertas cerradas./ Han pegado al hombre con un látigo./ ¿Qué ha dicho?/ ¿Qué ha hecho?/ Ha pedido el pan para todos nosotros./ Y el poeta/ se ha quedado en la calle,/ con los ojos cerrados./ El hombre está en esa cárcel./ ¿Qué dijo?/ ¿Qué hizo?/ Pidió un poco de justicia./ Y el poeta/ se queda en silencio,/ movido por el miedo./ ¡Ay, poeta:/ será duro/ para ti/ el día de la libertad!*

Xabier Lete, "Poeta hoiek"<sup>17</sup>

*... Los corazones de los hombres/ que a lo lejos acechan,/ hechos están/ también/ de piedra. ...*

Celso Emilio Ferreiro, "Longa noite de pedra"<sup>18</sup>

Págs. 412-413

*Los cuerpos al fin/ son cosas inconclusas,/ y los ojos también lo son./ ¿Qué es lo que nos queda?/ Solamente recuerdos/ que han de morir/ con nosotros./ Los cuerpos al fin/ son abortos de la tierra,/ y los hombres/ son cosas absolutas/ que por qué han de morir,/ si no vivieron./ Hombres y recuerdos/ son cosas/ que solamente proceden inconcreta angustia,/ y sólo ése/ es sentimiento cierto,/ y ni tan siquiera eso./ La angustia es el único/ sentimiento cierto,/ y ni tan siquiera ése.*

Alfredo Conde, "Os corpos"

Pág. 417

*... ¿Dónde se dicen palabras y discursos/ que cada día más nadie escucha?/ ¿Dónde se destripan razones imprescindibles?/ ¿Dónde todavía se recuerdan las cruzadas?/ ¿Dónde es el amor pecado por inmoral?/ Donde está el Burro y el Águila Real. ...*

Pi de la Serra, "El burro i l'àguila"<sup>19</sup>

Págs. 418-419

*SOÑÁIS/ Está claro que sí, soñamos constantemente./ ESPERÁIS DEMASIADO / Está claro que sí, hemos aprendido a esperar y lo esperamos todo./ QUERÉIS DEMASIADO/ Está claro que sí, queremos demasiado, más, todo, ávidamente./ TENÉIS DEMASIADA PRISA/ Sí, está claro que sí, caminar, llegar, recomenzar, tenemos prisa, mucha prisa./ SOÑÁIS/ Sí, inevitablemente, el sueño de hoy como posibilidad del mañana./ ESPERÁIS DEMASIADO/ Está claro que sí, y no nos da vergüenza alguna ser esclavos de la esperanza./ QUERÉIS DEMASIADO/ Está claro que sí, es nuestro derecho rabioso, y aún más nuestro deber./ EXIGÍS/ Está claro que sí, apasionadamente o con tristeza./ Y aun así,/ y aun así, mejor así,/*

<sup>17</sup> Revisada por el Dr. Karlos Cid Abasolo.

<sup>18</sup> De su autor; Celso Emilio Ferreiro (1981), p. 7

<sup>19</sup> Pi de la Serra a Madrid

*mejor un pueblo que se mueve/ aunque, a veces, precipitadamente,/ aunque, a veces, demasiado prudente,/ aunque, a veces, bruto, bajo, rastrero,/ aunque, a veces, sublime,/ mejor así, con toda su condición humana, extraña y sencilla;/ mejor así, que no un rebaño de borregos sometidos al cálculo de los ordenadores de los intereses;/ por eso, que nadie se avergüence de decir, que nadie se avergüence de gritar:/ ¡Soñamos! Sí, constantemente, soñamos sin límites en los sueños,/ soñamos hasta lo inimaginable./ Soñamos siempre,/ y lo esperamos todo, hemos aprendido el arte de esperar, este arte de esperar/ en noches interminables de impotencia; sabemos esperar y lo esperamos todo, todo,/ y lo queremos todo, queremos lo imposible para llegar a lo posible;/ mejor así, con toda su condición humana, extraña y sencilla./ Mejor así que no un rebaño de borregos sometidos al cálculo de los ordenadores de los intereses;/ por eso, si alguna vez nos dicen, si alguna vez se atreven a decirnos.../ SOÑÁIS/ ¡Está claro que sí! constantemente, soñamos siempre./ Si nos dicen: ESPERÁIS DEMASIADO/ Está claro que sí, hemos aprendido a esperar, y lo esperamos todo./ Si nos dicen QUERÉIS DEMASIADO./ Está claro que sí, demasiado, todo y más, ávidamente./ Si nos dicen TENÉIS DEMASIADA PRISA./ Está claro que sí, caminar, llegar, recomenzar, sí, tenemos prisa.*

Lluís Llach, "Somniem"

Pág. 420

*... Consejero de la familia/ la felicidad señala:/ puede estar en la lavadora/ en la botella o en una laca. ...*

Benedicto, "O aparato"<sup>20</sup>

Pág. 421

*Cuando tenga cincuenta años/ no quiero ser como el padre:/ cansado y sin fe,/ maldición y risotada;/ trabajo embrutecedor,/ fútbol cada domingo,/ el tute al fondo de un bar,/ tabaco de ocho pesetas./ La televisión/ que ahoga la palabra; y baños en un mar sucio/ cuando llegan las vacaciones./ La madre un burro de carga:/ la fuente y la limpieza;/ y mis hermanos pequeños,/ escuelas de malos maestros./ ¡Qué vacío! Tal vez/ sólo viven de veras/ los que mueren matando/ en la calle o en la guerra.// Apóstoles y caudillos,/ ¡lanzad el grito de alarma!/ Sabios, técnicos, obreros,/ ¡forzad vuestras máquinas!/ Genios de todas las artes,/ ¡embelleced la cruzada!/ Hombres, mujeres, niños,/ de toda lengua y raza/ y los miserables y los vencidos,/ rebaño innumerable,/ esperad y engordad/ el clamor que nos hermana./ ¡Todavía estamos a tiempo!/ ¡Todavía, todavía, todavía!/ ¡Destruiremos un mundo/ estúpido y sin alma!/ ¡Cabemos los cimientos/ de una vida más alta!*

Joan Oliver, "Cançó de carrer"

Págs. 440-441; 441

---

<sup>20</sup> Benedicto: *Os nomes das cousas*.

Autobiografía colectiva es un poco contradictorio; pero no mucho más que el hecho de que las canciones catalanas contemporáneas que los académicos de mañana comentarán en más papeles –las canciones de R– son vida de este corral, cosa modesta, como todos nosotros, pero con una particularidad que la pone encima de la cultura superior corralera: que cuando va a París es para decirse a ella misma.

[...]

El canto de R está siempre exento de pedantería, incluso cuando es didáctico o parenético y sentencioso, porque se limita a recordar concreta experiencia común a una comunidad de la cual el poeta mismo es un miembro bastante típico. Eso no se refiere solamente a las cosas de nombre noble, como la libertad, o la alegría, o la melancolía; sino también a otras: las dudas, los miedos, las vacilaciones, los egoísmos: a los males grandes y a los pequeños; a la postre, “lo que tú y yo sabemos/ y que a menudo olvidamos”. R no pretende descubrir nada a nadie. Quiere expresarse con todos los buenos que encuentra en compañía. Ésta es la razón última de su enorme acierto: resulta que muchos lugares comunes, cuando se realizan con el extremismo cuidadoso del poeta, vuelven a ser eso, comunes, en vez de vacíos.

Manuel Sacristán

Pág. 444

*... Se fue/ en un día poco claro./ No sé/ si volverá.*

Josep M. Andreu-Lléo Borrell: “Se’n va anar”<sup>21</sup>

Pág. 446

... La compañía no busca distracción de su cotidianidad. Busca una cosa diferente, por designar la cual se podría aprovechar un gorjeo etimologizante del predicador barroco Fray Hortensio Paravicino. Los buenos compañeros de la yema del huevo, que tienen una cotidianidad cargada no solamente de trabajo, como la de todo el mundo, sino también de ciertas tensiones específicas, no van a la fiesta porque R les distraiga, los separe de sus tensiones, sino por mantenerse, subsistir y no perder capacidad entre una tensión y otra, por entretenerse. Por eso son concelebrantes de la fiesta, que es en parte esencial orgía y canto redondo. Pero en el canto de R –a diferencia y hasta en oposición de lo que acontece en el canto de los *urlatori* mercantiles– el elemento orgiástico pasa por la ira crítica. Eso es lo que le hace un fenómeno masivo y medio, que nace y vive en una cotidianidad culturalmente empobrecida, mutilada, consigue, a pesar de todo, no ser de ese mundo.

Manuel Sacristán

Pág. 448

*... O todos o ninguno. O todo o nada./ Uno sólo no puede salvarse./  
O los fusiles o las cadenas./ O todos o ninguno. O todo o nada.*

---

<sup>21</sup> Raimon: *Se’n va anar i tres cançons de Raimon* (EP).

Págs. 457-458

*Idioma mío, humilde, nítido, popular,/ labriego, suburbial y  
marinero/ que haces avergonzarse/ al burgués, al señorito y al  
tendero:/ llevas sangre del pueblo/ y raigambres oscuras/ que  
anuncian un día nuevo/ sin lágrimas ni tristezas./ Idioma proscrito,  
sometido,/ soterrado,/ despreciado,/ negado/ como la pobreza y el  
delito,/ habla del emigrante y del maldito:/ sólo resuenan en los  
hogares/ de las gentes populares./ ¡Tú tienes que resurgir puro,/  
poderoso, entero/ para erguir nuestro futuro/ de pueblo absoluto y  
verdadero!*

Manuel María, "Canto ó idioma galego"

Págs. 458-459

*Entonces solita un octubre/ dejaste un poco la cueva/ hasta ponerte  
en comuna/ otra vez a la cabeza.// Contra el silencio y el miedo/ de la  
posguerra última/ en levantarte del todo/ también fuiste la primera.*

Nuberu, "Dios te llibre de Castiella"

*... ¡Tú sólo, Galicia Santa!/ ¡Tú, que antaño señora,/ esclava gimes  
ahora/ de los caciques bajo la planta!...*

Manuel Curros Enríquez, "Pola unión"<sup>23</sup>

*La primavera ha venido,/ la golondrina comienza a cantar/ pero  
continúa el juicio/ de los compañeros presos...*

Txato Agirre, "Euskadin represioa"

*... Cuatro ríos de sangre,/ tierra polvorienta y vieja,/ corral lleno de  
peleas/ entre los que se llaman hermanos,/ es lo que hemos  
encontrado. ...*

Raimon, "Quatre rius de sang"<sup>24</sup>

Pág. 463

*... Son cantantes tan preocupados por la ética como por la estética y,  
más tarde o más temprano, tienen que llegar al pueblo para el que  
cantan. El pueblo tiene una sensibilidad especial para reconocer lo que  
le es propio.*

Manuel María Fernández

Pág. 468

*... En los balcones han cambiado las banderas/ y por las calles  
suenan cánticos diferentes,/ vuestras mujeres que os juraron amor/  
hemos visto cambiar su corazón ante los ganadores. ...*

<sup>22</sup> Traducido por Vicente Romano y adaptado por Jesús López Pacheco; en Brecht (2002), p. 76

<sup>23</sup> Benedicto: *Pola unión*.

<sup>24</sup> Raimon: *El recital de Madrid*.

Pág. 491

*... Siempre nos han ganado la guerra,/ los llamados cristianos,/ a los otros,/ nos llamemos moros, jornaleros o asalariados. ...*

Paco Muñoz, "Què vos passa, valencians?"

Pág. 503

Desde los comienzos de la historia, todos los países tuvieron un medio de expresión al servicio de sus inquietudes. ¿Por qué no en Galicia? Hacer una canción para Galicia y en la lengua de Galicia es un trabajo que daría sus frutos rápidamente. El primero de esos frutos sería el de ennoblecer notablemente la lengua gallega que hasta hace poco tiempo iba acompañada del calificativo de proletaria de un modo despectivo.

[...]

... No se trataba de poner en gallego una canción que ya estaba hecha. El desafío era doble: tenía que ser en gallego pero tenía además, para bien ser, que hacerse ex profeso, algo nuevo, no usando ningún poeta conocido o desconocido; y luego estaba la música. (...)

Benedicto García

Pág. 504

«Voces Ceibes» (...) jugó un papel muy importante como catalizador, desde el ámbito de la canción, de toda la honda inquietud y protesta, ya decididamente antifranquista, surgida en el curso universitario de 1967-1968. (...)

Emilio Pérez Touriño, "Limiar" a *Sonata de amigos*

Pág. 512

*... Recuerda las razones que un día/ cambiaron el signo/ de aquel tiempo pasado./ Él ha marcado tu vida/ con una herida/ que tú has de curar. ...*

Lluís Llach, "Damunt d'una terra"<sup>25</sup>

Pág. 516

*... Asesinos de razones, de vidas,/ que nunca tengáis descanso en ninguno de vuestros días/ y que en la muerte os persigan nuestras memorias. ...*

Lluís Llach, "Campanades a morts"<sup>26</sup>

Págs. 516-517

*... Ten siempre en el corazón la idea de Ítaca./ Has de llegar allí, es tu destino,/ pero no fuerces en nada la travesía./ Es preferible que dure muchos años,/ que seas viejo cuando fondees la isla,/ rico de todo*

<sup>25</sup> Lluís Llach: *Ara i aquí* [1973].

<sup>26</sup> Lluís Llach: *Campanades a morts*.

*lo que habrás ganado haciendo el camino,/ sin esperar que te dé más riquezas./ Ítaca te ha dado el bello viaje,/ sin ella no habrías salido./ Y si la encuentras pobre, no es que Ítaca/ te haya engañado. Sabio, como realmente te has hecho,/ sabrás lo que quieren decir las Ítacas.*

...

Konstantinos Kavafis, "Ítaca"

Págs. 520-521

*¡Ah! Qué bonito hubiera sido haber crecido/ sin este peso enorme a las espaldas,/ sin este gran estorbo dentro de la boca,/ en una casa blanca, a la orilla del mar,/ con las ventanas siempre abiertas.// Qué bonito hubiera sido haber podido/ escardar la tierra, escribir versos,/ conocer gente, enamorar a las chicas,/ con los músculos ligeros/ y los dientes afilados.// Ahora no encontraríamos/ indecente o cobarde sentarse por los márgenes/ a esperar el florecimiento de las rosas,/ ni tendríamos los ojos tan enrojecidos,/ ni los labios tan secos, ni esta voz tan ronca.// Ahora no nos crecerían líquenes/ en el tuétano de los huesos,/ si hubiéramos podido vivir sin este/ gran estorbo en la boca,/ sin este peso enorme a las espaldas,/ en una casa blanca, a la orilla del mar,/ con las ventanas siempre abiertas.*

Miquel Martí i Pol, "Com hauria estat bell"

Pág. 522

*... Qué poca esperanza tengo,/ y quizás habrá que dejarla,/ no sea que esperar/ nos aleje más de los actos. ...*

Lluís Llach, "El jorn dels miserables"<sup>27</sup>

Pág. 523

*Jóvenes, somos jóvenes/ y no estamos conformes./ Quisiéramos vivir en/ un mundo más limpio,/ contra la mentira,/ contra la injusticia.// Jóvenes, somos jóvenes,/ no estamos conformes.// Jóvenes, somos jóvenes...// Esta canción mía no es política,/ quiero mostrar las verdades,/ cantar de corazón para que/ se cumplan esos derechos/ que tiene el hombre./ No voy contra nadie, amo la verdad.// Jóvenes, somos jóvenes...// Porque somos jóvenes queremos creer/ en un mismo amor, pero además/ sabemos demasiado sobre muchas injusticias,/ odios y mentiras que hay en el mundo./ Contra esas cosas queremos cantar.// Jóvenes, somos jóvenes...// Pero si no nos dejan decir a una sola voz/ los problemas de nuestro pueblo,/ preferimos callarnos para siempre/ para que luego digan un día/ que éramos traidores por miedo.// Jóvenes, somos jóvenes,/ y no estamos conformes.*

Lourdes Iriondo, "Ez gaude konforme"<sup>28</sup>

Págs. 526-527

*Nosotros sabíamos/ de un único señor/ y veíamos cómo/ se volvía/ perro./ Envilecido por el vientre,/ por el halago al vientre,/ por el*

<sup>27</sup> Lluís Llach: *I si canto trist...*

<sup>28</sup> Revisada por el Dr. Karlos Cid Abasolo.

*miedo,/ se agacha bajo el látigo/ con insensato olvido/ de la razón/  
que tiene./ Roído, comido/ de plagas,/ sin parar lamía/ la áspera  
mano/ que le ha sujetado/ desde hace tanto tiempo/ en el barro./ Le  
hubiera sido/ sencillo hacer/ de su silencio muro/ impenetrable,  
altísimo: eligió/ la gran vergüenza mansa/ de los ladridos./ Nunca  
hemos podido,/ sin embargo, desesperar/ del viejo vencido/ y elevamos  
en la noche/ un canto a gritos,/ pues las palabras rebosan/ sentido./ El  
agua, la tierra,/ el aire, el fuego,/ son suyos,/ si se arriesga de una vez/  
a ser quien es./ Será necesario que diga/ en seguida basta,/ que quiera  
ahora caminar de nuevo,/ alzado, sin descanso,/ ya para siempre/  
hombre salvado en pueblo,/ contra el viento./ Salvado en pueblo,/ ya el  
amo de todo,/ no perro servil,/ sino el único señor.*

Salvador Espriu, "Indesinenter"<sup>29</sup>

Pág. 528

*No nos confunden las mentiras/ que los que pueden dirán;/ no nos  
confunden las historias/ que siempre nos han contado.*

Raimon, "A un amic d'Euskadi"<sup>30</sup>

Pág. 534

La complicidad cantores-público era tal que no se precisaba de ninguna consigna pues ya el respetable se encargaba de hacer la modificación pertinente: «dentadura» por «dictadura». El resultado era espectacular.

Benedicto García

Pág. 538

*... Y me pregunto quién tendrá/ la culpa de todo esto,/ que en nuestra  
grande España/ no ganemos para comer./ Pero ¡qué le vamos a  
hacer...! ...*

Jei Noguerol, "Hannover 20-4-70"

Págs. 538-539

*¡Joan se ha suicidado!/ No se preocupe, señora,/ eso ya suele  
pasar./ ¡Han robado mi banco!/ ¡No se preocupe, señora!/ eso ya  
suele pasar./ ¡Una bomba en la calle!/ No se preocupe, señora,/ eso ya  
suele pasar./ ¡El mundo se está volviendo loco!/ No se preocupe,  
señora,/ eso ya suele pasar./ Pasa eso y más,/ y más y más./ Y todavía  
pasa poco,/ y poco y demasiado poco./ No se puede seguir igual/ desde  
que naces hasta que mueres./ Y uno se cansa, señora,/ de comer  
siempre lo mismo./ Y de comprar el periódico,/ y de dormir en la  
misma cama./ Y uno se siente humillado/ cuando, afeitándose la  
barba,/ le cuentan cuentos para niños./ Y todo acaba entonces,/ con  
eso que me cuenta ahora:/ suicidios, atracos y bombas,/ locuras y.../  
¡y más, señora, y más!/ Usted de eso no sabe nada/. No es joven y  
tiene mucho dinero.*

<sup>29</sup> Raimon: *Per destruir aquell qui l'ha desert.*

<sup>30</sup> Raimon: *Campus de Bellaterra.*

Págs. 561-562

*... La vida que me hicieron no es para mí,/ me siento un extranjero  
en mi país. ...*

Jei Noguero, "Canciós"

Págs. 563-564

*En medio del pecho tengo/ una ventana azul/ abierta sobre el puerto/  
de una isla blanca/ y te mostraré el mar/ tempestad y calma.// Dentro  
de mi pecho tengo/ mi cama/ abre la puerta al fondo/ sentirás el aire/  
entrarás al jardín/ pequeña estancia.// En mitad de los naranjeros/  
una fuente mana/ escucha la canción/ que la fuente canta/ y te dirá  
muy bajito/ que el amor pasa.// Sobre el pecho tengo/ como dulce  
marca/ tu mano amigo/ paloma blanca/ bien dentro del ciprés/ anida  
la garza.*

Maria del Mar Bonet, "Petita estança"

Pág. 567

*... La cultura es usada por los dos bandos,/ los que la van  
deshaciendo sin vergüenza/ porque hace razonar y no es rentable,/ los  
campanudos estirados que se la guardan. ...*

Pi de la Serra, "La cultura"<sup>31</sup>

Pág. 570

Por un lado, el sistema prohibía, censuraba y multaba; por otro, la  
canción era arropada cada día por miles de seguidores.

Benedicto

Págs. 578-579

*Tebas, la de las Siete Puertas, ¿quién la construyó?/ En los libros  
figuran los nombres de los reyes./ ¿Arrastraron los reyes los grandes  
bloques de piedra?/ Y Babilonia, destruida tantas veces,/ ¿quién la  
volvió a construir otras tantas? ¿En qué casas/ de la dorada Lima  
vivían los obreros que la construyeron?/ La noche en que fue  
terminada la Muralla china,/ ¿adónde fueron los albañiles? Roma la  
Grande/ está llena de arcos de triunfo. ¿Quién los erigió?/ ¿Sobre  
quiénes triunfaron los Césares? Bizancio, tan cantada,/ ¿tenía sólo  
palacios para sus habitantes? Hasta en la fabulosa Atlántida,/ la  
noche en que el mar se la tragaba, los habitantes clamaban/ pidiendo  
ayuda a sus esclavos./ El joven Alejandro conquistó la India./ ¿Él  
solo?/ César venció a los galos./ ¿No llevaba consigo ni siquiera un  
cocinero?/ Felipe II lloró al hundirse/ su flota. ¿No lloró nadie más?/  
Federico II venció la Guerra de los Siete Años./ ¿Quién la venció,  
además?/ Una victoria en cada página./ ¿Quién cocinaba los  
banquetes de la victoria?/ Un gran hombre cada diez años./ ¿Quién  
pagaba sus gastos?/ Una pregunta para cada historia.*

---

<sup>31</sup> Pi de la Serra a l'Olympia.



Pág. 582

*Ahora que estamos juntos/ diré lo que tú y yo sabemos/ y que a menudo olvidamos:// Hemos visto el miedo/ ser ley para todos./ Hemos visto la sangre/ –que sólo hace sangre–/ ser ley del mundo./ No,/ yo digo no,/ digamos no./ Nosotros no somos de ese mundo./ Hemos visto el hambre/ ser pan/ de los trabajadores./ Hemos visto encerrados/ en la prisión/ hombres llenos de razón.*

Raimon, "Diguem no" [versión sin censura]<sup>33</sup>

(N273)

*... Hemos visto el hambre/ ser pan/ para todos./ Hemos visto que han hecho/ callar a muchos/ hombres llenos de razón.*

Raimon, "Diguem no" [versión autorizada]<sup>34</sup>

Págs. 583-584

*Quien pasó/ el mar y la sierra./ Quien pasó/ sin temor de ella./ ¡Tira/ para delante/ trabajador!./ El que trabaja/ la tierra/ el que fue/ a luchar en la guerra./ ¡Tira/ para adelante/ trabajador!./ Tú que caes/ y das la sangre/ en la lucha/ por tus hermanos/ ¡Tira/ para adelante/ trabajador!./ Contigo/ el nuevo día/ llegará/ a nuestra patria./ ¡Tira/ para adelante/ trabajador!./ Llegará/ nuestra patria/ con tu fuerza/ trabajador./ El nuevo día/ trabajador.*

Miro Casabella, "Puxa"

Págs. 584-585

*Yo vengo de un silencio/ antiguo y muy largo/ de gente que va alzándose/ desde el fondo de los siglos/ de gente que llaman/ clases subalternas,/ yo vengo de un silencio/ antiguo y muy largo./ Yo vengo de las plazas/ y de las calles llenas/ de niños que juegan/ y de viejos que esperan,/ mientras hombre y mujeres/ está trabajando/ en los pequeños talleres,/ en casa o en el campo./ Yo vengo de un silencio/ que no es resignado,/ donde comienza la huerta/ y acaba el seco,/ de esfuerzo y blasfemia/ porque todo va mal:/ quien pierde los orígenes/ pierde identidad./ Yo vengo de un silencio/ antiguo y muy largo,/ de gente sin místicos/ ni grandes capitanes,/ que viven y mueren/ en el anonimato,/ que en frases solemnes/ no han creído nunca./ Yo vengo de una lucha/ que es sorda y constante,/ yo vengo de un silencio/ que romperá la gente/ que ahora quiere ser libre/ y ama la vida,/ que exige las cosas/ que le han negado./ Yo vengo de un silencio/ que no es resignado,/ yo vengo de un silencio/ que la gente romperá,/ yo vengo de una lucha/ que es sorda y constante.*

Raimon, "Jo vinc d'un silenci"<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Traducido por Vicente Romano y adaptado por Jesús López Pacheco; en Brecht (2002), p. 91.

<sup>33</sup> Raimon: *Totes les cançons* Vol. 1: *Orígens*.

<sup>34</sup> Raimon: *Disc antològic de les seves cançons*.

Pág. 586

*... ¿Quién venció?/ ¿Quién de los hierros forjados por las bombas/  
hizo un pueblo nuevo?/ ¿Quién venció?/ ¿Quién sobre tantos cuerpos  
aplastados/ levantó aquella casa para todos?/ ¿Quién venció?/ ¿Quién  
de la cama se levanta con el derecho de andar/ por la calle sin sentir  
miedo?/ ¿Puedes decírmelo tú?/ Sabes que nadie./ Todos hemos  
perdido,/ todos somos vencidos. ...*

Lluís Llach, "Respon-me"<sup>36</sup>

Págs. 586-587

*Hoy he vuelto a la sierra de Pàndols,/ y en la cueva he encontrado/  
los zapatos de Jaume./ Un agujero en las suelas,/ un peine de balas;/  
dentro de un plato embarrado/ tres cascotes de metralla./ Desde el  
año 38/ yo no había regresado/ a la sierra de Pàndols;/ y en la cueva  
han quedado/ los zapatos de Jaume,/ dentro de un plato embarrado/  
tres cascotes de metralla./ En la cueva se han quedado/ los zapatos de  
Jaume.*

Gual Lloberes, "Paisatge de l'Ebre"

Pág. 599

*Mi hija está despierta/ ¿Por qué no quiere dormir?// –Porque sé que  
por la mañana/ tu hablar no voy a oír.// Mi hija no tiene sueño/ ¿Por  
qué no puede dormir?// –Porque tu vivir, padre mío,/ tu vivir no es  
vivir.// Mi hija está llorando/ ¿Qué es lo que la hace tanto sufrir?// –El  
saber que en mi sueño/ tú parecerás huir.*

Benedicto, "Cantar de berce pro víspera de emigrar"<sup>37</sup>

Págs. 601-602

*¡Sí señor!/ ¡Que sí señor!/ ¡Sí señor!/ ¡Tiene razón, señor!/ ¡Sí  
señor!/ ¡Dígame, señor!/ ¡Muy cierto, señor!/ ¡Todo un señor!/ ¡Sí  
señor!/ ¡Usted es un señor!/ ¡Muy bien, señor!/ ¡Qué señor!/ ¡Mande,  
señor!/ ¡Ya lo sabe, señor!/ ¡A disponer, señor!/ ¡Sí señor!/ ¡Re-sí  
señor!/ ¡Recontra-sí señor!/ ¡No se preocupe, señor!/ ¡Usted es un  
señor!/ ¡No me haga daño el señor!/ ¡Adelante, señor!/ ¡Viva el  
señor!/ ¡Usted es el amo, señor!/ ¡A sus órdenes, señor!/ ¡Sí señor!/  
¿Está contento el señor?/ ¿Puedo irme ya, señor?/ ¡Gracias, señor!/  
¡Gracias, señor!/ ¡Gracias, señor!*

Ovidi Montllor, "Sí senyor"

Págs. 603-604

*Nuestro patrón, pobre patrón,/ desde la mañana hasta la noche y  
durante todo el año/ está llorando, llorando.// Para seguir llorando,  
para seguir llorando/ razones, grandes razones,/ dice que tiene.// Y las  
lágrimas del patrón/ alcanzan el corazón herido/ del obrero...// Para  
que el patrón no continúe llorando/ tendremos que consolarle.// Y*

<sup>35</sup> Raimon: *El recital de Madrid*.

<sup>36</sup> Lluís Llach: *Barcelona. Gener 1976*.

<sup>37</sup> Benedicto: *Pola unión*.

*para consolar al patrón/ los obreros tendremos que/ ¡trabajar más para percibir el mismo sueldo!//(Estr.)// Para que el patrón no continúe llorando,/ el obrero no pensará más que en su trabajo.// Trabajar y trabajar.../ Trabajo... Trabajo... Trabajo.// El trabajador no pensará más que en su trabajo,/ y esas huelgas, esas sucias huelgas,/ dejará de lado.// (Estr.)// Para que el patrón/ no continúe llorando,/ los trabajadores, los trabajadores/ siempre, siempre, siempre y siempre/ tendrán que estar a su servicio./ Si es posible, si es posible,/ ¡no tomará vacaciones!// Trabajar y trabajar./ Trabajar y trabajar, siempre trabajar y trabajar.../ siempre trabajar y trabajar.../ Siempre... Siempre... Siempre...// (Estr.)// Nuestro patrón es un pobre,/ ¡el más pobre de entre los patronos!// Diez casas,/ tres coches,/ siete criadas,/ cien caballos./ Y en los bancos de Suiza,/ bien guardados dólares,/ dólares, montones de dólares./ Solamente es ésa y nada más/ la miseria de nuestro patrón, de nuestro pobre patrón... ¡Miseria extrema!...*

Daniel Landart, “Nagusiaren nigarrak”<sup>38</sup>

Pág. 611

*... Saldremos a la calle... y un gentío,/ se fundirá en saltos de gozo y alegría,/ y el Sol resplandecerá radiante y con fuerza,/ y el festejo durará cuatro semanas,/ una juerga a nivel estatal,/ cuando se mueran el burro y el águila real.*

Pi de la Serra, “El burro i l'àguila”<sup>39</sup>

Pág. 617

*Ellos no nos quieren ver unidos:/ Todo lo que quieren que hagamos es seguir quejándonos y luchando./ Ellos no quieren vernos vivir juntos:/ Todo lo que quieren que hagamos es seguir matándonos unos a otros. ...*

Bob Marley, “Top rankin”

Pág. 628

*Si en algunas notáis un cierto sabor ácido, no os extrañéis, es el amargor que a veces viene a la boca de tanto tener que tragar saliva. Os dejo aquí, amigos, un poco de mí.*

Benedicto

Pág. 638

*Tenía cosas que explicar,/ pero a veces es necesario callar./ ¡Verde!*

Pi de la Serra, “Verda”<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Revisada por el Dr. Karlos Cid Abasolo.

<sup>39</sup> Pi de la Serra a Madrid.

<sup>40</sup> Pi de la Serra a l'Olympia. Éste es uno de los casos de homofonías a los que era aficionado Pi de la Serra para burlar la censura: *verda* es el femenino de *vert*, “verde”, y su inclusión y título de la canción se debe a su parecido fonético con la palabra catalana *merda*; en castellano no existe esta correspondencia

## Anexo II

### Cuestionario

Éste es un cuestionario con cuatro preguntas sobre la canción de autor en relación a algunos aspectos de este trabajo, que fue formulado, una vez terminado de escribir, a diferentes personas: por un lado cantautores de aquellos años y, por el otro, cantautores actuales en los que se nota esa influencia, profesionales, aficionados, entendidos y admiradores. Las preguntas para unos y para otros son, en esencia, las mismas, sólo que cambiando el enfoque:

#### CUESTIONARIO CANTANTES

- 1.- *¿Cuál fue tu principal público?*
- 2.- *¿Cuál crees que fue tu principal aportación a la cultura?*
- 3.- *¿Consideras que tus canciones arraigaron en la cultura popular?*
- 4.- *¿Crees que tus canciones sirvieron para una cierta resistencia moral en la población en general?*

#### PROFESIONALES

- 1.- *¿Cuál fue el principal público de la canción de autor?*
- 2.- *¿Cuál crees que fue su principal aportación a la cultura?*
- 3.- *¿Consideras que las canciones arraigaron en la cultura popular?*
- 4.- *¿Crees que las canciones sirvieron para una cierta resistencia moral en la población en general?*

Los encuestados han respondido libremente a las preguntas, e incluso alguno/a ha añadido una más. A continuación reproducimos las respuestas en orden alfabético de los encuestados, a excepción de Elisa Serna:

#### **Carlos de Abuín (cantautor actual, técnico cultural de la UNED)**

1.- Diferencio entre el público de recitales y mítines del público que compraba y escuchaba discos.

Creo que en el primer caso era un público variopinto y de diferente pelaje y nivel económico y social. Un público también que deseaba más libertades a todos los niveles y un cambio de régimen hacia la democracia o algo lo más parecido posible, dentro del abigarrado paisaje ideológico que era España.

En el segundo caso un público con recursos y muy cercano al mundo universitario e intelectual.

2.- Daba voz a los anhelos de libertad e igualdad de la gente, aunque fueran letras en muchos casos bastante ingenuas o tan poéticas que no daban mucho pie a pensar que eran subversivas a las autoridades. El solo hecho de mencionar la palabra libertad ya era liberador. Hasta Nino Bravo lo hacía ("Mi tierra").

---

sonora, y sólo podría salvarse el sentido de la letra sustituyéndola por otra palabra que guardase cierto parecido sonoro con el homólogo castellano de la palabra catalana.

3.- Era una época proclive a himnos, claro. Y siguen siendo los mismos himnos de siempre. La canción de autor actual no puede competir con esto, la época era distinta. Ahora con la democracia actual, todos estamos demasiado preocupados en estrujar la teta del Estado por donde sea, el famoseo y *follar* mucho, eso sí. Lo positivo es que hay muchos cantautores y cantautoras y hacen canciones muy buenas, en su género. Hay más cultura también.

4.- Bueno, moral en el sentido del Alcoyano, que sacaban los saques de esquina y el mismo tipo iba a rematar de cabeza [risas].

En el sentido de Moral con mayúsculas, no lo tengo nada claro. La política suele volver inmoral al hombre, sea la época que sea y sea el contexto que sea. La culpa la tuvo el Neolítico, que permitió que unos pocos controlaran los excedentes de producción... Desde entonces... No levantamos cabeza...

### ***Joaquín Carbonell (cantautor, autor)***

1.- Mi principal público siempre ha sido aragonés, es donde más he actuado.

2.- Mi aportación a la cultura aragonesa y española es muy limitada, pero en Aragón, tanto yo como mis colegas, hemos aportado cierta "naturalidad" en el consumo de una canción que no existía hasta el año 1970, en que Labordeta compuso sus primeras canciones. Esta canción que ahora hacemos es una creación suya. La gente consumía canción comercial y jota. Desde entonces han tenido como propias nuestras composiciones. Y finalmente, hemos aportado cierto valor sentimental, la sensación de pertenecer a un lugar.

3.- Creo que algunas han tomado cuerpo. Es asombroso, pero después de 40 años, una canción como "La Peseta" se conoce en todo Aragón. Forma parte ya en cierta medida del tejido popular. Unas más que otras. Las canciones de La Bullonera son popularmente conocidas, como muchas de Labordeta.

4.- Sí, a menudo nuestras canciones sirvieron incluso de escudo, de cierto instrumento moral ante la dictadura. Con esa finalidad compusimos algunas de ellas, no todas.

### ***Adolfo Celdrán (cantautor, escritor y profesor honorífico de la Universidad de Alicante)***

1/- Si hablamos del público en directo, en los años 60 e inicios de los 70, universitarios y obreros progresistas. A partir de la muerte de Franco, mucha mas gente. Durante la transición democrática, muchísima gente: Había actuaciones hasta con 60.000 personas: en teatros, campos de futbol, plazas de toros, anfiteatros naturales como las inmediaciones de la Universidad Autónoma o la Casa de Campo de Madrid... En disco, pues lo mismo, claro...

2/- Creo que, por un lado, popularizar a nuestros grandes poetas prohibidos por la dictadura, al tiempo que complementaba su aportación con composiciones propias que hablaban justo de ese momento histórico que estábamos viviendo, en que nuestro país recuperaba su propia identidad, usurpada durante tanto tiempo. Y eso, manteniendo la sensibilidad, la ternura, la delicadeza que, como seres humanos, nos caracteriza, sin caer en la trivialidad del panfleto o la euforia vacía.

3/- Pienso que sí.

4/- Pienso que exactamente sirvieron para eso que dices: Eran el canto de una generación de poetas, y el mío propio, para resistir a las manipulaciones y las amenazas que nos impedían ser nosotros mismos. Y la población en general vivía bajo ese yugo y las comprendía. Y esos poemas y canciones les ayudaban a volver a ser libres y ellos mismos. Los recitales eran una explosión de libertad y de alegría. Creo que los que vivimos en primera persona la época de la transición de la dictadura a la democracia, por imperfecta que ésta fuera, somos una generación privilegiada. Tal vez nunca en nuestra historia ninguna otra generación haya tenido ese privilegio. Por eso, en mi poema homenaje a Miguel Hernández, que da título a uno de mis álbumes, digo que ese momento «hay que verlo por él, que vive entre tus manos, que mira por tus ojos, que grita con tus labios, que sus ojos, sus manos, sus gritos y sus labios nos los cedió de un golpe por desamordazarnos».

### ***Karlos Cid Abasolo (Doctor en Lengua Vasca por la Universidad Complutense de Madrid)***

1.- Vasquistas (no necesariamente vascohablantes) –tanto pro-autonomistas como independentistas– antifranquistas.

2.- La recuperación de la literatura oral vasca (ejemplo: la balada medieval “Bereterretxeren kantoria”, del que hizo una versión Mikel Laboa).

3.- Sin duda: canciones de Xabier Lete, Benito Lertxundi o Mikel Laboa forman parte del imaginario de miles de vascos. No obstante, hay que señalar que no se detecta continuidad en las generaciones actuales: la mayoría de los jóvenes desconocen esas referencias.

4.- Para la resistencia moral, no lo sé. Para la resistencia política, sin duda. Fueron una forma de canalizar las ansias de libertad que carecían de otras vías (por ejemplo, manifestaciones). Los conciertos de los cantautores se convirtieron en una especie de rituales en los que, por ejemplo, canciones populares medievales se aplaudían apasionadamente porque se les daba una interpretación ajustada al tiempo presente.

### ***Víctor Claudín (escritor)***

1.- Cantautor es un artista de todos los tiempos, que canta lo que él mismo compone y escribe. Si lo circunscribimos al movimiento de los cantautores de los años 70 y 80 en España, su público era el público joven, muy especialmente el comprometido en la lucha antifranquista, aunque algunos consiguieron trascenderlo.

2.- Una visión poética y crítica de la sociedad. La entrega de un aliento de cambio social y político. Una categoría de calidad a mucha distancia del común de la canción comercial, que sería su contrapunto.

3.- Muchas sí, para empezar las de Chicho Sánchez Ferlosio, que los militantes y simpatizantes de entonces las cantábamos creyendo que eran canciones anónimas. Si la pregunta es que tuvieron una acogida masiva, habría que decir que no, salvo unas pocas. Pero en el momento de la transición tuvieron tanto enraizamiento que hasta las casas de discos más comerciales

buscaban como locos tener en sus catálogos a algún cantautor, que es cuando conocieron su tiempo dorado.

4.- Sí, siempre hablando en primer lugar del reducido sector de la población resistente, combatiente. Para ese sector aquellas canciones, de Elisa Serna, de Lluís Llach, de Raimon, de Pablo Guerrero, de Aute, de Chicho, de Luis Pastor, de Adolfo Celdrán y de un largo etcétera, representaban el grito de libertad que se exigía en la calle, era la canción convertida en himno, en soflama.

### ***Antonio Fernández Ferrer, “Nande” (escritor, editor, miembro de Manifiesto Canción del Sur)***

A finales de los 60 y comienzos de los 70 la canción de autor en España era una de las formas de expresión del descontento social y de respuesta a la represión y censura de un régimen dictatorial. Fundamentalmente los diferentes movimientos músico-poéticos en nuestro país eran seguidos por la juventud universitaria como colectivo que reivindicaba la libertad de expresión y la apertura a nuevas formas de hacer frente a una situación político-social que hacía caso omiso a los derechos humanos. Los recitales de los cantautores en facultades, colegios mayores y algunos contados locales que arriesgaban su posible cierre fueron, sin duda, imprescindibles y esenciales para la divulgación de la canción de autor. Por tanto su aportación a la cultura era algo inherente al propio colectivo de poetas, músicos y cantautores. Cualquier tipo de acto cultural podía ser una excusa para la reivindicación de las libertades: el reto estaba en congregar al mayor número de personas implicadas y, de alguna forma, demostrar al resto de la sociedad la capacidad de convocatoria de este tipo de actividades. La temática de las canciones de esa época se basaba en intentar reflejar la situación real del pueblo llano, oprimido por leyes franquistas, y también rescatar a poetas comprometidos, ignorados y ninguneados, obviamente, por la jerarquía política imperante. La musicalización de poemas fue algo imparable: Antonio Machado, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Celaya, Miguel Hernández..., comienzan a ser conocidos por medio de los cantautores que los incorporan a su repertorio. Así las canciones arraigan en la cultura popular de una manera casi inconsciente. La lectura de poesía llega a formar parte, pues, de este intento de acercamiento al pueblo.

### ***Antoni García (cantautor actual)***

1.- Hay que tener en cuenta que la canción de autor nace en un contexto cultural y político desolador, un terreno yermo, puesto que las autoridades franquistas habían negado a la ciudadanía cualquier tipo de expresión cultural que no emergiera del régimen. Habían pasado una auténtica apisonadora. Así pues, los primeros conciertos eran minoritarios y su público debía tener una fuerte consciencia antifranquista y asumir un evidente riesgo para su persona. Poco a poco fueron siendo más masivos y el público más diverso conforme se iban incorporando nuevos artistas y las propuestas musicales iban adquiriendo calidad.

2.- Reactivarla, sin duda y dotarla del valor reivindicativo, del cual carecía toda la cultura oficial, aunque para dotarla de este valor se tuviese que dominar el ingenioso arte de burlar la censura. Enfatizar que cuando digo que la dotó de valor reivindicativo, lo digo a todos los niveles. No hay más que

recordar temas como VENGAR A VER de Luís Pastor, donde invita a las autoridades a visualizar las precariedades de barrios obreros como Vallecas:

Vengan a ver, vengan a ver,  
vengan a ver, lo que no quieren ver,  
Vengan a ver,  
el palacio irreal  
que inauguramos ayer  
con alfombras de barro  
y tapices de papel,  
a la luz de la una,  
a la luz de la luna,  
a la luz de las dos,  
a la luna de las tres.

Y aquella de Maria del Mar Bonet y Lluís Serrahima, QUÈ VOLEN AQUESTA GENT? (¿Que quiere esta gente?) que explica la muerte a manos de la policía del estudiante madrileño Rafael Guijarro Moreno:

De matinada han trucat,  
són al replà de l'escala;  
la mare quan surt a obrir  
porta la bata posada.  
Què volen aquesta gent  
que truquen de matinada?

(Llaman de madrugada,/ están en el rellano de la escalera,/ la madre cuando sale a abrir/ lleva bata puesta./ ¿Qué quiere esta gente/ que llama de madrugada?)

También el famoso tema de Luis Eduardo Aute, AL ALBA, sobre los últimos fusilamientos del régimen. Nos daremos cuenta así de que la reivindicación no se detenía sólo en un determinado ámbito.

3.- Evidentemente, canciones como por ejemplo “L’estaca”, de Lluís Llach, han trascendido y han arraigado en la cultura, en la gente, muchas de ellas ya casi son temas tradicionales. “L’estaca” ha sido traducida a multitud de idiomas, se ha convertido en himno de entidades como el sindicato polaco Solidarność, el club de Rugby de Perpiñán USAP, etcétera, y, si mucho me apuras, ha superado significados y metas, puesto que siempre hay estacas que tumbar, ayer la estaca era el franquismo, hoy puede ser otra cosa, los desaucios, el paro, la precariedad, la ausencia de calidad democrática, la liberación de los pueblos, etc. Es decir, “L’estaca”, se ha reinventado a si misma, y como otras muchas canciones apunta ya a enriquecer el amplio cancionero popular.

4.- Las canciones, en toda su amplia gama, más en el plano combativo, desde luego, pero también en el plano emocional sirvieron como estímulo, como referencia, para situar, emocionar, patalear, desear e incluso, cómo valor identitario, recordar quiénes éramos, dónde estábamos y de dónde veníamos. Ya lo decía el cantautor de Xàtiva Raimon: «Qui perd els orígens perd identitat», con independencia también de lo que cantaba el cantautor extremeño Pablo Guerrero, no sabemos si inspirado en el famoso tema de Dylan,

Tiene que llover, tiene que llover, tiene que llover,



tiene que llover a cántaros!!!!

Y es verdad, aún tiene que llover a cántaros.

### ***Julia León (cantautora, miembro de Canción del Pueblo)***

1 - Llevo 50 años sobre el escenario y aún sigo en él, por eso el público mío es muy variado. En la primera época, sobre todo estudiantes y gente de barrio muy motivados por asuntos sociales y necesidades de cambios. En la segunda, un público más heterogéneo de los que buscan músicas alternativas, con raíces, mezcla de culturas.

2 - La más importante, la reivindicación de nuestras raíces haciéndole frente a la invasión cultural anglosajona que tenía y tiene el apoyo de multinacionales y de los medios que nosotros desde luego no teníamos. También el enriquecimiento con la mezcla de culturas mediterráneas y la utilización de instrumentos como el Laúd, el bouzouki, la derbouka, etc. Y la transmisión de emociones auténticas de solidaridad, compañerismo, amistad, amor.

3 - Algunas sí, desde luego, como "Santa Bárbara", que hoy se conoce en toda España, pero cuando yo la empecé a cantar, que me la enseñaron mineros asturianos, no era conocida.

4 - No sólo sirvieron, eran imprescindibles: la cultura con mayúsculas es como el aire para los humanos, ahora también.

### ***Fernando Lobo (poeta y cantautor actual)***

1.- No soy sociólogo, pero según lo que he leído y lo que he visto entre mis mayores, me da la sensación de que fue un público bastante generalizado, que cantautores como Serrat, Carlos Cano, Paco Ibáñez, Aute, Patxi Andión, Perales, Cecilia o Víctor Manuel calaron en muchos niveles sociales (trabajadores, activistas, clases medias, estudiantes, intelectuales, etc.). Quizá otros menos conocidos o algo posteriores calasen más específicamente en públicos más especializados y menos amplios (universitarios, activistas, clases medias o medias/altas, intelectuales), así ocurriría quizá con Chicho Sánchez Ferlosio, Pablo Guerrero, Hilario Camacho o Luis Pastor en sus primeros tiempos. Dicho sea todo esto, a grandes rasgos y simplificando, entre finales de los 60 y principios de los 80.

2.- Popularizaron la poesía e hicieron que llegara a gente que posiblemente no habría accedido a ella de otra manera, dieron un impulso al nivel técnico de las letras de las canciones que se escuchaban en la nueva música popular (aunque había de todo, también había cantautores con obras circunstanciales y de menor nivel poético).

3.- Indudablemente muchas de ellas sí.

4.- Totalmente, creo que fueron (y son) una herramienta para reafirmarse en ciertas posturas tanto vitales como sociales o incluso políticas.

### ***José Miguel López (locutor)***

1.- En los años sesenta el público de los cantautores en España era universitario y de izquierdas. Muy pocos conocían a Pete Seeger o Woody Guthrie. En Cataluña surgió una élite burguesa que sí estaba enterada de lo que hacían los cantautores franceses tipo Jacques Brel o Georges Brassens.

Pero en los setenta todo cambió, sobre todo en la Transición, donde los cantautores fueron de uso masivo por toda la sociedad. Serrat, Aute o Víctor Manuel, entre otros, fueron auténticas superestrellas.

2.- No sólo a la cultura. Fueron el vehículo expresivo de la sociedad. Fueron el testigo del cambio y también el motor de éste. Una interacción perfecta. Cambiaron la conciencia de los españoles. Serrat cantaba eso de “Poco antes de que den las diez” que no sólo era un retrato, sino que se convirtió en un argumento para romper tabúes y costumbres sexuales. Aute hizo “Al alba”, donde tras una aparentemente inocua canción de amor se estaban denunciando los últimos asesinatos legales del franquismo. Víctor Manuel denunciaba las condiciones de trabajo de los mineros en “Planta 14” y tantísimas canciones mas.

3.- Definitivamente. “Diguem no” y “Al vent” (Raimon) son himnos. Pero también “Txoria txori” o “Pello pello” de Mikel Laboa. Carlos Cano hizo “La murga de los currelantes” que, aunque tiene cuarenta años, parece que se ha escrito para nuestros días. Esas canciones y doscientas más están plenamente instaladas en la memoria colectiva española.

4.- ¿Resistencia moral? Perdón, Resistencia activa contra la dictadura. Las canciones contribuyeron a derribar la dictadura. “L'estaca” hizo mas por derrumbar el franquismo que el atentado de ETA contra Carrero Blanco, porque sus ecos no duraron unos días, sino años, en un constante y cotidiano martilleo. Eso termina produciendo un efecto demoledor. La canción de autor contribuyó activa y decisivamente al fin del franquismo. Recuerdo que cantar esas canciones suponía cárcel tanto para el artista como para el público. Existió un arte para burlar la censura. También se resucitaron poemas y autores que sin la música eran minoritarios: Rafael Alberti por Paco Ibáñez, incluso García Lorca que estaba en el ostracismo fue recuperado, y Castelao y decenas mas.

5.- Posdata. Vale la pena escuchar “Papá cuéntame otra vez” de Ismael Serrano, para ver cómo conciben estos temas los hijos de los que vivieron la Transición en primera persona.

6.- Otra posdata: También vale la pena ver el papel que jugaron otros cantautores no españoles en la cuestión, sobre todo los cubanos (Silvio Rodríguez y Pablo Milanés), los chilenos (Víctor Jara y Violeta Parra), los portugueses (José Afonso) o la universal Mercedes Sosa.

*José Miguel López – Discópolis-Radio 3. 9; Septiembre 2015.*

### ***Juan de Loxa (poeta y locutor)***

El principal público, en mi experiencia, gente diversísima, oyentes de radio: universitarios desde luego. También trabajadores del taxi, amas de casa, monjas, currantes en sus talleres o campos de Andalucía, en este caso que viví tan cerca. Oían un programa de radio, Poesía 70, o Manifiesto Cancion del Sur, que sonaba distinto y se hacía cómplice. Voces nuevas, mensajes necesarios y entendibles con música que enganchaba. En Poesía 70, primero más elitista y después con una audiencia sorprendente, RAIMON compartía poema con la Piquer, alguna canción ligera de moda, Miguel de Molina, Janis Joplin o Imperio Argentina o Serrat. En Manifiesto, voces nuevas, canciones nuevas, algunas –sin disco– convertidas en himnos y cantadas en las azoteas o

en las primeras revueltas estudiantiles. Todo un milagro en el momento preciso. Y, naturalmente, se cantaba a Pessoa, a Lorca, a Rafael, Antonio Machado, Hernández y nosotros, incluso al difícil Aleixandre. Iba dejando huella en el que escuchaba, cuando la radio reinaba en las casas y en las habitaciones de pensiones de estudiantes. Se iba renovando o creando una sensibilidad, un campo de resistencia e invitación a la práctica de una ética. En Andalucía, yo quise ocuparme de que los jóvenes creadores tuvieran en cuenta nuestras raíces culturales, que sonaban en Falla o el Maestro Quiroga, en nuestra tradición literaria. Fue una forma de crear trincheras.

### ***Xavier Ribalta (cantautor)***

Respecto al público, toda persona que acude a un concierto tiene mi respeto, afecto y estima. ¿Mi principal aportación a la cultura?, el tiempo lo dirá, si éste no borra las canciones. Mis canciones así como las fuentes de inspiración al componerlas pertenecen a la cultura popular, si arraigaron no lo sé ni me preocupa, allí están para todo aquel naufrago que todavía sabe escuchar una canción. Las canciones sirven para elevar y fortalecer el corazón de los peregrinos.

### ***Helios Ruiz León (cantautor actual)***

Pienso que la música (como abanico de fórmulas sonoras de comunicación, es decir intercambio de jalea cultural, llámalo tecnología...), en toda época dada, es el canal más perfeccionado que sustenta y representa la condición humana en su nivel más completo (entiéndase, emocional, anímico e intelectual...). Quiero decir que su aportación a la cultura, es darle forma y presentarla. La música es y será cultura *per se*, en su fórmula más estética y esencial, a la par que social. Creo que responde a las cuatro preguntas. Me hubiera gustado contestarte mejor, pero se me antojaba una tarea larga, porque uno se puede enredar cuanto quiera desgranando los puntos escondidos en tus cuestiones nada superfluas.

### ***Adrian Vogel (ejecutivo discográfico, escritor)***

1.- ¿Habría que definir primero qué es la canción de autor? Ma Rainey cantaba y grababa sus propios blues. Lo mismo puede decirse de Bruce Springsteen, Rosendo, Manolo García o Lennon y McCartney. Joan Baez no componía y se la consideraba la reina del género. ¿Es Paco Ibáñez canción de autor? Las letras de sus canciones más importantes no son suyas (poetas, Brassens). Chuck Berry sí es canción de autor. Es el poeta del rock 'n' roll. James Taylor triunfó con versiones de canciones de otros. En resumidas cuentas: todas las canciones son de autor porque obviamente todas tienen a alguien que las escribió. Ahora bien, si la acepción que se le quiere dar a «canción de autor» es la que emana del PCE supongo que el público se limitaría a los militantes del partido y los afiliados a CCOO. Que a juzgar por los votos y militantes no deben ser tantos. Con lo cual, por una errónea definición, estamos limitando su público mientras que cualquiera de los artistas mencionados han sido masivos y ninguno del PCE.

2.- Entendiendo, como entiendo, la «canción de autor» como canción popular: su aportación es enorme. El fenómeno –las canciones– más

importante del siglo XX, incluso más que el cine y más longevo que el surrealismo, el arte abstracto, etc. Especialmente a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta con la aparición del rock 'n' roll. Es la canción de autor de los preadolescentes, adolescentes y jóvenes en general. Quienes cambiaron el mundo y lo pusieron patas arriba. Precisamente el libro que estoy escribiendo, *Fútbol, Bikinis y Rock & Roll*, versa sobre esto: el colectivo social de jóvenes más las mujeres, los movimientos pro Derechos Civiles y las asociaciones LGTB como impulsores de cambios sociales que marcan un antes y un después en nuestras sociedades. La canción popular, desde el rock 'n' roll y sobre todo los Beatles, ha estado en vanguardia de todos estos movimientos.

3.- Por supuesto, como se trasluce de las dos respuestas anteriores.

4.- No solo resistencia moral. También vía de escape y de esparcimiento (ocio y entretenimiento). Se elevó el mundo de las emociones a una categoría superior. Sin olvidar ni menospreciar el baile, como elemento fundamental de expresión popular. Los bailes son el cordón umbilical entre todas las músicas populares desde la noche de los tiempos. En nuestra sociedad occidental desde los valeses –importante aportación española– y los llamados bailes sociales británicos. Estos originaron la *contradanse* francesa que es nuestra habanera y se encuentra en las raíces del jazz, la música popular del siglo XX. El jazz compite con la música clásica cuando es instrumental y con la canción popular cuando hay cantantes y textos. Vuelvo a mi libro donde expando sobre todo esto –espero no haberme pasado de extensión ni ahí ni aquí.

### ***Elisa Serna (cantautora)***

RESPUESTA 1: El conjunto de personas, estudiantes, intelectuales, artistas y trabajadores o sindicalistas, feministas, que componen el caldo de cultivo de la Oposición a la dictadura, desde 1936 a nuestros días: comunistas (en todas sus tribus), anarquistas, socialistas o cristianos de base. Hoy, sin las urgencias de ayer, destacamos mucho el aspecto poético-musical, los músicos con que nos hacemos acompañar, la puesta en escena, o la instalación de buenos equipos de luces y sonido, la existencia de camerinos de los conciertos, entre otros.

RESPUESTA 2: En 1967, cuando Antonio Gómez organiza un Recital en el Instituto Ramiro de Maeztu, cantaba unas primeras canciones de *cuyo nombre, hoy, no quiero acordarme*. Paso a seguir la escuela de Paco Ibáñez: la musicación de poetas de las generaciones del 27 y de los decenios cincuenta, sesenta y setenta del siglo pasado.

Posteriormente, en 1969, primer exilio parisino, huyendo de la represión; buscándome un sitio digno en la música española. Paco Ibáñez me dio el espaldarazo en 1970. Nos hallábamos en París Lluís Llach, Imanol, Teresa Rebull, Atahualpa Yupanqui, Amancio Prada, Carlos Cano, Mara, Francisco Kurto [sic], entre otros, y a todos nos acogió calurosamente, pero sólo produjo a Imanol y a mí. Mi permanencia en la música se la debo –pues– a Antonio Gómez, Paco Ibáñez y los representantes de aquella época, Rufo, Fernando Jurado, Silvia Lovósevick y, esporádicamente, Carmen Peire. Gracias –de corazón– a todos desde aquí.

Paco Ibáñez, con el entusiasmo contagioso que le caracteriza, produjo mi primer LP, para Le Chant du Monde, *Quejido*. Le gustaban mucho mis

canciones “Áspera meseta”, “Rómpete guitarra” o mi versión de “Los reyes de la Baraja”, donde hacía yo un humilde tributo a los arreglos de Paco de Lucía y su maestro de guitarra, Modrego. Las compuse en el tren que nos llevaba al Festival Internacional de la Juventud Comunista, en Berlín Este, buscando en la composición la forma de enhebrar las palabras a la música de Paco, respetuosa con los acentos fonéticos del verso y escueta, clásica, parca, justa, en el acompañamiento guitarrístico.

Mi maestro en estos años, Ibáñez, se puso ante la enorme mesa de sonido analógico de aquellos tiempos, en los Estudios Davout. A poco, la productora ejecutiva de Le Chant du Monde, la fraternal madame Miraille, lo puso en las tiendas. Eso de ir a la FNAC de París y verme en los anaqueles de *Chançon Engagée* me llenaba de una enorme satisfacción contenida, cuando recordaba mis orígenes laborales como taqui-meca, en las innumerables oficinas que el desarrollismo de López Bravo había creado –por empresarios afectos al Régimen, nacionales o extranjeros, en Madrid. Mi querida y bombardeada ciudad, no hacía tanto, pero entonces *no pasaron*.

Dado que en 1982, los socialistas mantuvieron el antiguo pacto con los franquistas y la iglesia católica y su santa sede, y que mis escarceos en los folklores propios o del norte de África e India no arreciaban en mi campo metafísico, gravé el disco, ya CD, *Al+Kimia*, con RTVE-Música, y a partir de ahí se produce una incorporación de público y amigos magrebíes y africanos en mi grupo directo y en los recitales, que empiezan a llamarse: *Conciertos*, algo ampulosamente, por el uso de buenos equipos de sonido y luces, u hoteles dinos y camerinos bien acondicionados.

En 1994, con la hegemonía de franquistas tardíos en la Moncloa, las Redes de Teatro de las diecisiete Comunidades Autónomas, o la producción en organismos públicos de Cultura, se vino abajo, sesgadamente: la Censura deja de ser previa y no se aplica a artistas *blancos*. Se selecciona artistas, digamos, *afectos al Régimen*; se ningunea a músicos y cantantes de la *antigua Lista Negra*, entre la que me hallo nominada.

Concretando muchísimo la Respuesta a tu pregunta 2, creo que las aportaciones a las culturas ibéricas y américo-latinas –si es que hemos hecho alguna– de mis compañeros de oficio y yo, se limitan a tres enjundiosos conceptos, claramente destacables y demostrables [ver Respuesta 4]:

RESPUESTA 3 – En general, creo que no, alguna quizás. Sin embargo me encantaría que alguien dijera lo contrario. Sí puedo transmitir que me decían cosas muy hermosas al bajar del escenario. Entre ellas me impresionaba que me confesaran al oído que había puesto Elisa a la hija que traían en brazos, por mí, para que se me pareciera...

Otros fenómenos muy gozosos han sido que el 15-M, en el que estoy como activista desde 2011, siga cantando el No Nos Moverán, que tradujo un miembro de Canción del Pueblo, Ignacio Fernández Toca, y que difundimos mucho en la Universidad, o la de Labordeta *Habrá un día en que todos al levantar la vista...* o el Galope de Alberti y Paco Ibáñez. Pero lo más emocionante para mí, fue ver entrar en Madrid a la Marea Minera, con sus cascos encendidos, cantando *En la Mina del Tarancón* (Santa Bárbara Bendita) que grabé en París y canté mucho en España.

Respuesta 4 – Creo que tu pregunta está ya respondida en la respuesta 2, pero ¡repetimos!

A – Les quitamos el miedo, el pavor a la Represión Franquista, con que llegaban, misteriosos y encogidos, a los recitales, durante la Dictadura y la Transición. En los ochenta la *tontuna carpetovetónica* y el oportunismo político nos invaden, y digamos que hoy el bipartidismo ha buscado mil excusas y *movidas* para sumir las culturas del compromiso de los años setenta, musicales, pictóricas, cinéfilas, musicales, poéticas, incluso escultóricas o periodísticas; la contestación, en el olvido.

B – Financiamos de taquilla a las vanguardias políticas y sindicales, en los momentos en que nuestro poder de convocatoria se caracteriza por su dimensión multitudinaria en las fiestas del PCE, o llenando Estadios o Plazas de Toros, y

C – Transmitiendo las músicas propias de nuestras culturas y afines – Agapito Marazuela, árabes, palestinos, sefarditas– al musicalizar, además, poetas de las Generaciones del 27, de los 50, los 70, constituyendo así un robusto puente entre las Artes de la II República y el público que nos escucha durante los llamados Últimos Coletazos del Franquismo, 1970 hasta nuestros días...

PREGUNTA 5: *¿Puede describir la Represión que sufrió de la Dictadura franquista?*

RESPUESTA 5 – Te transcribo –sólo mi parte– la descripción, en este caso pormenorizada, del Informe que mi familia y yo hemos presentado a la Judicatura Argentina, en tanto que no se atiendan nuestros derechos a la Verdad, la Justicia y la Reparación en nuestro amado país:

En mi familia, Gustavo, tenemos cinco Víctimas del Fascismo (sólo los enumero):

**(Extraído literalmente del informe de la familia Gil Sánchez contra la represión franquista, a la jueza Servini de Buenos Aires, para su admisión a trámite),**

“... 6 – **LA REPRESIÓN FASCISTA**

6.1. – Teniente Félix Gil de la Serna, mi padre: tres tiros en el cuerpo, Campos de Concentración.

Libertad provisional vigilada: 1940 –

Libertad definitiva: en 1955

6.2.- Soldado, Teófilo Gil de la Serna, mi tío: Trabajó esclavo en la construcción del Muro que rodea Tarragona

6.3. – Pelayo Sánchez Velázquez, tío materno, inventor de maquinaria forestal, desaparecido en Hendaya

6.4. – Elías Sáenz Velasco, Alcalde por el Frente Popular de Sepúlveda, Segovia: fusilado, SIN JUICIO

6.5. – Elisa-Serna Gil Sánchez, cantautora: Censura, multas gubernativas, busca y captura, persecución, detenciones, encarcelamientos, exilio, quebranto artístico y económico.

## Anexo III

### **Elisa Serna, cantautora: Censura, multas gubernativas, cárcel, exilio, prohibiciones de recitales y giras. Asaltos**

*[Extracto del escrito remitido por Elisa Serna como parte en el proceso conocido como “La Querella Argentina” contra los crímenes del franquismo].*

... No sé cómo, siempre he sabido que del mismo modo que conocemos la existencia de cuerpos celestes, por los desplazamientos físicos y magnéticos que producen en la materia estelar que les rodea, podríamos conocer también la dimensión del holocausto republicano de post-guerra, por la fuerza ciega con que el fascismo español ha ocultado, encubierto y sostenido el Holocausto Republicano durante sesenta y un años, contando desde el fin de la Guerra Civil, 1 de Abril de 1939, hasta el año 2000, en que el ex-presidente José Luis Rodríguez Zapatero firmaría solemnemente la Carta de Lisboa, que contendrá y liberará parcialmente en España los tan ansiados Derechos a la Verdad, la Justicia y la Reparación.

Desde entonces, nadie puede ya negarnos la represión franquista que mi familia y yo misma hemos padecido en silencio, sin derecho a llevarles ante los tribunales. En los Anexos encontrará las necesarias fuentes documentales que su instrucción precisa y ya le describo de memoria. Una vez completado el relato de la represión en la primera y segunda generación de mi familia, le enumero sintéticamente lo sucedido a la tercera, empezando por lo más grave y visible; lo que a mí misma me sucedió también, pues en ellos, llamados Últimos Coletazos del Franquismo, fui detenida en comisarías o estuve en siete ocasiones en la cárcel, que paso a detallar sistemáticamente.

**1967** – Inicio la composición e interpretación en público de mi cancionero. Le añado en anexos pequeña antología.

#### **1º - Multa Gubernativa**

**1968** – Primera multa gubernativa. Recital junto a Mike Clyck. 50.000 pesetas por cantar “¡A la huelga!” de Chicho Sánchez Ferlosio en la Facultad de Derecho, donde Cristina Almeida estudiaba y era Delegada del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Madrid, SDEUM. Registro de madrugada y detención domiciliaria. Interrogatorio y posterior calabozo en las Salesas, sede del Tribunal Supremo. Los amigos del barrio y los periodistas Tina Blanco, Mercedes Arencibia y Antonio Gómez hacen una colecta y pagaron la multa.

Nunca les devolvieron ese dinero.

#### **2º - Exilio**

**1969** – Me exilio en París. Aprendo el francés fluido. Trabajo de mañana en Editorial Ebro. El Secour Rouge me facilita una buhardilla, *une piol*, en la Pza. de la République de París, y de noche canto en *cabaretttes de gauche* de la *Contrascarpe* parisina. También en *La Sorbone* y otras facultades con Lluís Llach y Carlos Cano; en la *Mutualité* con Colette Magny e Imanol y formamos el grupo 4 Voix pour l’Espagne junto a Imanol, Jean Paul Fertier y Mara. Paco

---

\* No se incluyen aquí los anexos a los que Elisa Serna se refiere y remite a la juez Servini de Cubría.

Ibáñez produce mis primeros discos. Y vuelvo a España. Edigsa, Als 4 Vents, Movieplay, Disques Drug de Bretaña, Editions des Femmes o Radio Nacional de España editaron los nueve LPs o CDs que tuve en el mercado.

### **3º - Rayado de discos, censura, prohibiciones de recitales y giras.**

**1971/ 1972** – Regreso a España a pasar las Navidades y vuelvo a París. Censura, vigilancia, detenciones en casa de mis padres y a pie de escenario, rayado sañado de discos en Radio Nacional de España (RNE), Listas Negras en todos los Medios de Comunicación Oficiales (MCO), centenares de recitales y giras prohibidos. Registro de mi apartamento en mi ausencia. Asaltos a taxis. Multas gubernativas imposibles de pagar, porque, además, me niego a financiarles el aparato represivo a los franquistas. Me acusan de varias actividades, entre ellas las anti-españolas en el extranjero, cosa falsa, pues quiero mucho a esta tierra. Mi abogado, José Luis Núñez, del PCE, pide condonación en vano y me obligan a hacer cárcel mayor sustitutoria.

### **4º - Multas gubernativas, detenciones y encarcelamientos:**

**1973** – Llamaban de madrugada a casa de mis padres, Av. Ciudad de Barcelona 53, hoy 57, planta 7ª, de Madrid. Eran dos secretas, conducidos por el sereno. Registraban mi cuarto. Le enseñaban, o no, a mis padres, la Orden de Registro y Detención para ser interrogada en la Dirección General de Seguridad. Cuando el ascensor nos bajaba al portal, me esposaban –cosa que nunca les dije a ellos, mis padres–, provocándome un pánico paralizante y mucha rabia contenida, porque me sentía indefensa sentada en el Z, entre los dos secretas, con sus correajes interiores y su pistola en la cartuchera. Eran muy malos tratos. No existía aún el *Habeas Corpus*.

En destino la Dirección General de Seguridad, de la Puerta del Sol, hoy sede del Gobierno de la C. A. Madrid, las detenidas y detenidos atestaban a reventar los calabozos subterráneos. Me hicieron fotos de frente y de perfil sentada en una extraña silla de barbero que los policías giraban de golpe, con un resorte, noventa grados, para fotografiarnos las orejas.

Luego tuve que mojar las yemas de todos los dedos de la mano, llevados uno a uno a derecha e izquierda por el policía, en un tampón de tinta pegajosa, negra, para luego imprimir las huellas, una a una, en las cuadrículas preparadas al efecto en una cartulina blanca. O sea que me ficharon. Me quitaron mi neceser, el poco dinero que llevaba y los cordones de las botas chirucas. Recuerdo que antes una funcionaria me registró en busca de no se sabe qué en un cuarto oscuro que recibía sólo la luz del pasillo –una bombilla débil, colgando–, que debía ser quirófano o algo así, y que al mirar el instrumental quirúrgico en una bandeja de metal, me aterrorizó.

Yo había oído que pocos años antes habían torturado hasta la muerte a un líder clandestino del PCE, Julián Grimau, que le aplicaron electrodos en los testículos a otros, o los hacían tumbarse en un somier de alambre conectado a un potenciómetro eléctrico con el que les daban descargas eléctricas que iban aumentando hasta el tope si el detenido no hablaba. Se me pusieron los pelos como escarpas.

Algunos detenido –mujeres y hombres– rompían a llorar incontrolablemente en los calabozos de la DGS a mitad de la noche. Yo intentaba calmarlos, hablándoles por el ventanuco, pero entonces se



despertaban los guardias adormilados en su mesa y era peor. Llegaban otros detenidos, ensangrentados, mujeres amoratadas, de las salas ocultas de tortura, donde las golpeaban con toallas enrolladas que empapaban en agua, porque creían que así no les dejarían marcas. Yo vi entrar en el calabozo a una mujer con las orejas moradas, los ojos en sangre, en el lapso que tardaban los guardias en cerrarnos apresuradamente el ventanuco enrejado de la puerta. Y como lo vi se lo expreso, Señora Servini, para que nunca más se repita.

Retumbaban en las celdas del suelo, como cajas de resonancia, las campanadas del reloj situado arriba, en la vertical de los calabozos. Es el reloj que RNE usa para transmitir por radio el Fin de Año. El efecto que me produjo nunca se me olvidará: badajazos lentos en campana grande, graves, de reverberación larga, interminable en extinguirse.

Al día siguiente, cuando sonaron las doce campanadas de medianoche, fue –por las circunstancias que me envolvían– como si tocaran a muerto, se me antojaba.

En el calabozo, sucísimo y maloliente, no había cama, ni lavabo, ni mantas, ni colchonetas. Sólo un promontorio de obra a unos ochenta centímetros de altura, pelado, forrado, alicatado de gresite blanco, que se elevaba en un lado como remedo de almohada. El guardia me abría el portón sólo para hacer mis necesidades, ocasión que yo aprovechaba para darme un chapuzón, refrescarme en un lavabillo que había en una esquina –era primavera– y de paso le pedía fuego, que entonces no estaba prohibido. El que hacía de poli bueno en los interrogatorios siempre ofrecía un cigarrillo a los detenidos.

A la mañana de la tercera noche que pasé en vela, llamó de arriba, de los despachos, creo que era el comisario Conesa, ex-comunista, para tomar declaración a una joven comunista, la cantante, y me eché a temblar, pero me rehíce antes de salir de allí. Querían doscientas cincuenta mil pesetas porque en el recital del Teatro Benavente provoqué un estado de excitación que podía haber dañado la paz social, según rezaba la multa o, en caso de impago, sería encarcelada por mucho tiempo.

Me declaré insolvente y después me devolvieron al calabozo. Me sacaron de él otra vez, me esposaron y, a empujones, me metieron en un coche, con dos grises en la delantera y un secreta a mi lado, en la trasera. Yo no sabía dónde me llevaban y pregunté. ¡A la cárcel de Alcalá de Henares! ¡Y calla ya!, respondieron.

Allí me esperaban otros tres días de celda incomunicada, hasta que una monja de la caridad, con sus almidonadas alas frontales –sin dar ni los buenos días–, entró con un fliz, un pulverizador genital, y me dijo: ¡ábrase de piernas! La humillación que sentí al ser tratada como una presa común fue muy profunda e irremediable. Es posible que todavía viva. Suerte que [estaban] las políticas Jone Dorronsoro y Arantza Arruti, y todavía estaban cumpliendo condena; que habían sido juzgadas en el Proceso de Burgos, en 1970, vascas, me habían pasado por el ventanuco una muestra de solidaridad que me esperaba en el patio: pasta de dientes, jabón, toalla, peine, al enterarse de que habían cogido a otra política y de que era la cantante, que les habían dicho acababan de detener porque mi hermano menor, Félix, el periodista, lo había denunciado en el periódico *Informaciones*.

## 5º - Detenciones y cárceles

### 5º - 1

Allí me llevaron a la celda 105. Individual, seis metros cuadrados, con el lavabo y w.c. integrado en el mismo espacio. Me volvieron a quitar el neceser, el dinero y los cordones que me habían devuelto los guardias de la DGS. Nos formaban en el patio dos veces, mañana y noche, para contarnos. Gritaban el nombre y primer apellido y nosotras contestábamos con el segundo. Recortaban las noticias importantes de los periódicos; no nos daban salida o entrada a muchas de las cartas que enviábamos dándosela antes a una funcionaria por obligación.

En la Comunicación con la familia nos decían que nos escribían, pero muchas cartas no nos llegaban. La auto-censura y los cacheos eran obligatorios antes y después de las Comunicaciones con visitas de las familia: separadas de ellos a un metro de distancia, dos muretes gruesos, fuertes, con rejas y alambradas a la altura de un metro hasta el techo, nos separaban; constituían un pasillo, un corredor, donde dos funcionarias, de verde oscuro vestidas, apostadas a derecha e izquierda, se paseaban constantemente de izquierda a derecha y media vuelta, vigilando e interrumpiendo las conversaciones. No nos oíamos. Todos gritábamos. Era patético; pero el ruido nos protegía para que las funcionarias no oyeran algunos mensajes clave que nos intercambiábamos.

Decían que la Censura la hacían los curas, el Obispado. Usábamos papel de pecunio por dinero para comprar en el colmado de la cárcel alimentos, tabaco o productos de perfumería.

Las presas políticas habían conseguido su pequeño estatuto de respeto diferenciado. Éramos alrededor de cuarenta presas políticas, y consiguieron, no obstante, separarse de las comunes, argumentando por escrito los Derechos de los Prisioneros del Tratado de Munich y Ginebra. Instalaron dos duchas, pero las situaron muy lejos de las celdas, al fondo del patio, lindando con la sala de día. Habíamos de atravesar el patio para llegar a las duchas, de buena mañana. Si había tormenta daba igual. En cuyo fondo izquierdo había una tele y a la derecha algún material para tejer macramé, punto, costureros, cartulinas de colores y libros o periódicos autorizados y recortados. No hacíamos cola para comer: nos traían una *bromurosa* (de bromuro) sopa caliente a las mesas, un segundo plato aceitoso y una manzana o así.

Doy testimonio de que las presas políticas con condenas largas redimían montando diapositivas para la Kodak y etiquetas de equipaje para Iberia. Les pagaban una cantidad ridícula por cada una de las dos artesanías. Ignoro si estas empresas las han indemnizado al salir de la cárcel. Completábamos tan frugal alimento poniendo en común los paquetes que, a cada una, solía enviar la familia, los amigos o el Partido, Asamblea o Sindicato al que perteneciera cada cual, en clandestinidad aún...

En el comedor había tantas mesas agrupadas, separadas, como partidos o sindicatos de izquierdas en ese año, luchando en la calle y la universidad o los tajos: PCE, LCR, PT, FRAP, ETA, e Independientes, CC.OO, Cristianas de Base, HOAC, JOC, entre otros. En un principio me senté con las Independientes, por ver el clima que allí se respiraba, los modos y maneras. Luego me fui a mi sitio, la mesa del PCE.

Dolores Sacristán, del PCE, pacientemente, me rehízo, tras tantos shocks traumáticos vividos. Me explicaba en el patio los últimos comunicados de *Mundo Obrero*, de dónde venía yo y a dónde íbamos. Aprendí a escribir con zumo de limón y otras tretas para sacar o recibir información sensible, política.

Ese plural, *íbamos*, me hizo recuperar mi perspectiva política y vital, ya no era un ser apócrifo; me salvó del ostracismo en que, por precaución –ante el robo en Comisaría de nuestras agendas telefónicas– nos dejan a veces los partidos una temporada. *Durmientes* nos llamaban.

## 5º -2.

Otoño de 1973 – Cárcel de Mujeres de Yaserías, Madrid – Éste es el único encarcelamiento que sufrí, en 1973, por causa distinta a mi trabajo de cantautora, pero está íntimamente ligado a mi filosofía.

Los trabajadores de la fábrica de bombillas y bujías Robert Bosch habían pedido apoyo y extensión para la huelga por mejores condiciones de trabajo y salarios a los sectores laborales de la Cultura. Nos invitaron a una gran Asamblea en la Iglesia del Dulce Nombre de María, de Vallecas, Madrid, donde sus líderes sindicales expusieron cuál era la situación. Acudimos muchos, seríamos unos doscientos.

Antes de que acabara de hablar el último activista, empezó a saberse entre los asistentes invitados, que se acercaban autobuses de los grises, de los grandes, de los de treinta plazas. De inmediato se produce una estampida que deja el pavimento del templo regado de llaves, monederos, tarjetas, agendas, cuadernillos de apuntes, *mundos-obreros*, que los asistentes dejan caer en su huida para que no les relacionaran ni perjudicar a las personas cuyas señas o teléfonos tenían allí apuntados, e impedir el paso sin permiso judicial a sus apartamentos, o domicilios o lugares de trabajo, a veces clandestino porque igual tenían allí escondida una multicopista de aquellas de clichés de cera, las vietnamitas, las llamábamos.

Pero no había escapatoria posible. Nos fueron subiendo porra en mano, pistola en el cinto, a los autobuses de treinta en treinta. Al llegar al patio de la DGS separaron hombres por un lado y mujeres por el otro. Nos impusieron una multa de setenta y cinco mil pesetas a cada una, que nadie abonó, y las chicas cincuenta por lo menos, entre las cuales, veinte éramos la caída de CC.OO. Fuimos confinadas en una celda colectiva donde ya había otras presas –con su confidente de rigor incluida, es de suponer– en la Prisión de Mujeres de Yaserías, que después de la guerra, años cuarenta, se llamó Campo de Concentración *Miguel de Unamuno*, donde estuvo prisionero mi propio padre –ahora lo sé– y trasladado. Más tarde fue trasladado a Alcalá de Henares, al Manicomio habilitado como prisión, por el hacinamiento de presos, al acabar la guerra, al Campo de Concentración y, por último, al penal de Miranda de Ebro.

Pero no borrarán con los cambios de nombres la memoria de las víctimas o familiares y amigos de víctimas de Franco.

Otro cambio de nombre ha sobrevenido a ese Presidio de Mujeres-Campo de Concentración: ahora se llama Centro de Rehabilitación Social de Mujeres *Victoria Kent*, pero es el mismo, el de la calle Batalla de Belchite de Madrid. Conjunto de edificios donde estuvo prisionero mi padre y, donde pasando el tiempo, estuve yo. Está en el barrio de las Delicias de Madrid, bajando hacia el río Manzanares.

Yo estuve veinticuatro días allí –la Prisión de Mujeres de Yaserías, Madrid–, como una leona encerrada, dando vueltas al patio, cuando estaba en el mejor momento de mi carrera musical. La gente me llamaba constantemente para dar un recital en ese momento. Había comprometido y ensayado con músicos. Tenía el mismo manager de Luis Pastor: Rufo, un ser encantador que falleció hace unos años. Después Fernando Jurado tomó el relevo. Se comprende bien que la represión en esos años era feroz, paralizante y no soy nadie para perdonar a ninguno de los responsables de la DGS, de Instituciones Penitenciarias o Directores de Cárceles de la época. No, ni uno solo de los minutos que mis familiares o yo pasamos en ese lugar –en distintas épocas– injustamente.

A veces pienso que los fascistas quisieron seguir atacando a mi padre donde le dolía, al encarcelarme tanto a mí, su hija menor, a pesar de que ya había sido puesto en libertad definitiva en 1955.

Por Yaserías andaban las detenidas y condenadas por prestar ayuda a quienes aquellos jueces franquistas creyeron responsables de la explosión de la Cafetería de la Calle del Correo de Madrid. Mujeres dignísimas, anti-franquistas, ilustradas, como Eva Forest, Pilar Bravo del Comité Central del PCE –que no entró a la cárcel por esta caída–, Lidia Falcón, abogada y feminista, o Carme Nadal, una aristócrata de la isla de Mallorca con la que trabé una buena amistad que dura hasta nuestros días.

### 5º - 3.

#### **1975 – Prisión de Mujeres de Picassent de Valencia. Todo el mes de Mayo encarcelada, por orden del Gobernador Civil de Valencia:**

Faltaban siete meses para que Franco muriera. Su enfermedad tuvo el efecto de agravar la represión contra toda la oposición, particularmente a las izquierdas marxistas que buscábamos una salida pacífica, democrática, a la dictadura, fuera el que fuera nuestro oficio o carrera.

En primavera di un recital en la Facultad de Filosofía de Valencia, y al presentar la canción “105 celdas”, que había escrito en la cárcel de Alcalá de Henares, se la dediqué a Marcelino Camacho y a todos los detenidos del Proceso 1001 contra Comisiones Obreras, que habían sido juzgados y encerrados en la cuarta galería de la prisión de Carabanchel de Madrid, junto a Sartorius, el escritor Armando López Salinas o el poeta Carlos Álvarez, entre otros. Expresé en la Facultad de Filosofía de Valencia mi convencimiento de que todos esos intelectuales eran luchadores por la libertad y no delincuentes para tenerlos en esa cárcel atrapados.

Acabado ese recital y otro en el Valencia Cinema, volví a Madrid sin percance alguno. Pero un día, a finales de Abril, los trabajadores de Sagunto, cuya siderurgia querían cerrar los franquistas, me llamaron para dar un recital de solidaridad con su lucha en esa ciudad. Acudí de mil amores, y cuando acabé el recital, se me echaron encima dos policías secretas, me llevaron a un aparte y me mostraron una multa de ciento cincuenta mil pesetas por llamar luchadores por la libertad al presentar la canción “105 celdas” en la Facultad de Filosofía de la ciudad del Turia.

El proceso de detención y encarcelamiento fue similar al sufrido en la cárcel de Alcalá de Henares, pero el emprisionamiento en esa cárcel iba a ser

muy distinto. Mucho más denigrante. Y paso a describir brevemente lo allí visto y sufrido en Mayo de 1975:

A pesar de que acababan de pasar las movilizaciones y los saltos propios del 1º de Mayo, no ingresó en Picassent ninguna presa política más que yo. Estaba sola con mis afanes revolucionarios. Era imposible tener el más mínimo estatus, algo diferenciado, de debate o estudio separado de las presas comunes.

Durante los tres días de rigor incomunicada, me tiraban el plato de comida al suelo, o los grasientos vasos de aluminio con sucedáneos de café o chocolate y mucho bromuro.

Cuando salí al patio, me encontré rodeada de pobres mujeres cumpliendo condena por robo, tráfico de drogas, asesinato y prostitutas. Tal vez las presas sociales son también políticas, y

1. Tenían que hacer cola para que les dieran comida.

2. Las obligaban a limpiar la cárcel de arriba abajo. No había guantes, ni recogedores, ni accesorios de limpieza de letrinas.

3. Las funcionarias las llevaban la ropa sucia de sus familias a lavar a las presas, prometiéndolas en falso que les rebajarían la condena, cosa que jamás ha dependido de las funcionarias de prisiones en España. Las presas les ponían los rulos, les hacían la manicura y la pedicura.

4. Obligaban a las prostitutas a ir preparando un altar para hacer procesiones a la virgen del 2 de Mayo, y a ensayar la procesión y los cánticos, dando vueltas al patio, con velas encendidas y entonando, agriamente, aquello de *con flores a María que madre nuestra es*. Con sus cabellos desteñidos y su ropa prieta, se mofaban de lo divino y lo humano.

Berlanga perdió una gran ocasión para filmar el esperpento, el retorcimiento de las conciencias descreídas, de aquellas mujeres a manos del sacerdote de la prisión. Marginales y hundidas hasta las cejas en el lumpen valenciano.

5. Las que tenían mucha condena y se encontraban cumpliéndola dentro de aquella jaula, redimían condena haciendo jaulas para pájaros de madera con barrotes de hilo de cobre. Tardaban muchos días en hacerlas. Les quedaban preciosas, recuerdo, pero sólo les pagaban una (1) peseta por cada jaulita que terminaran.

\*

A los cinco días de llegar a esa cárcel, me acordé de Pasionaria –más vale morir de pie, que vivir arrodillados–. Verdaderamente, aquellas mujeres estaban siendo arrodilladas, degradadas, cosificadas, tratadas como perros. A mí se me hizo intolerable la situación en aquel presidio, y hablé con las que me parecieron más buena gente. Les conté como plantando cara, muchos obreros estaban mejorando algo su situación, como lo de Bombillas Bosch, o cómo los detenidos en la cuarta galería de Carabanchel luchaban por la Amnistía para todos los demás también.

No sé, les dije que la situación en que vivíamos allí era una excepción insoportable, un abuso, respecto a las demás cárceles de mujeres; que no sé, podíamos celebrar el 1º de Mayo, tirando por las ventanas todos los colchones,

sin quemarlos, como habían hecho los presos comunes amotinados en otras cárceles, creo recordar que en Carabanchel de Madrid.

Y la idea cuajó en dos días, ¿cuál no sería el hartazgo de aquellas mujeres? Y tal como lo hablamos, lo hicimos. La respuesta del director de la cárcel y el sacerdote –que día a día consumaban el sádico pastoreo a personas tan castigadas y desengañadas por el sistema– no se hizo esperar.

Nos encerraron en las Celdas de Castigo, de Incomunicación..., y pasaron siete interminables días con sus noches. El estatus en las celdas normales también cambió: sólo podíamos usarlas para dormir, de noche, creo recordar. Pero ganamos parcialmente la batalla:

1. La procesión en la Cárcel, para el 2 de Mayo, se suspendió.
2. Nos traían unas soperas a las mesas, como en Alcalá de Henares.
3. No había que hacer cola para que nos dieran la comida.

4. A mí me dejaron leer y tocar la guitarra en la Escuela diminuta de esa cárcel. Una funcionaria me enseñó a hacer sonetos y escribí, entre otras canciones, el “Soneto de la Plaza de Oriente”, en cuyo palacio estaba siendo coronado Juan Carlos I, que ayer, lunes 2 de Junio de 2014, abdicó en su hijo Felipe VI.

Pero nos siguieron castigando a limpiar las celdas, los pasillos, el patio y todas las letrinas del fondo con las manos.

5. Compraron, no obstante, covedores y nuevos cubos de basura, alguna escoba.

Nadie se animó a entrar a la Escuela a estudiar o leer algo. Lo peor fue que a mí me separaron de las Comunes: me llevaron a un pabellón de cuatro plantas, que decían era para las políticas, pero todas las celdas estaban vacías, salvo la mía. La funcionaria además tenía la maldita costumbre de apagar todas las luces en cuanto yo entraba a la celda. Pasé mucho miedo, porque en Madrid, cuando apagaban las luces de algún barrio, es que iba a haber redada policial.

Un día me llamó el cura a su despacho. Quería el hombre adoctrinarme. Pinchó en hueso. Fue una entrevista muy corta. Me decía que yo estaba allí porque Dios lo había querido y, bueno, le contesté que no. Que estaba allí más bien por voluntad del Gobernador Civil de Valencia. Me decía que era bueno rezar e ir a misa. Le dije que yo no era creyente, que me parecía que Dios no existía. Se levantó de repente y se fue. Yo hice lo mismo, por si volvía con un guardia civil.

6. Dijeron que iban a hablar con los pajareros del mercado para que subieran el precio que pagaban, y así fue, les dieron el doble: dos pesetas.

Pero otras mujeres decían que los pajareros daban mucho dinero por la jaulas y que, antes de llegar a ellas, se perdía en los bolsillos de la burocracia de prisiones.

Cuando me fui de allí, a primeros de Junio, una de las presas, que había bordado un dibujo de un ojo en tela vaquera, me lo dio para que lo cosiera en la espalda de la cazadora y viera venir, con tiempo de huir, a la policía. Ella enseñaba en el patio cómo se roban las carteras. Yo me palpé el bolsillo trasero al despedirme de lejos y sí, allí estaba. Ella me vio el gesto. Nos reímos de lejos al despedirnos.

Pido Justicia con todas mis fuerzas, por el abuso de poder que en Valencia quiso esclavizarme a mí y al resto de aquellas pobres presas comunes. Corría el año 1975. Faltaban sólo seis meses para que muriera Franco.

\*

## **6º - 4 asaltos y detenciones de 48 ó 24 horas en 5 comisarías, 1970-1975.**

Se produjeron en Santander, Valladolid, Oviedo, Elche, Las Palmas de Gran Canaria y, dos veces más, en Valencia

### **6. 1) – Santander:**

Me prohibieron el recital un día antes de celebrarse. Los estudiantes que habían pedido los permisos, cumplido los trámites de Censura, Gobernación y Ministerio de Cultura, hecha la promoción y pegada de carteles previa por la ciudad, organizaron una manifestación por el Paseo Principal, en protesta por la prohibición.

No obstante, viajé a Santander, cuando los estudiantes me comunicaron telefónicamente que habían recibido con unas horas sólo de antelación al Recital, el escrito del Gobernador, prohibiéndolo. Al llegar me lo dijeron desconsolados –todavía no había móviles– y en la estación de tren de Santander decidí quedarme y manifestarme con ellos en protesta.

La policía estrenó con nosotros sus nuevos uniformes, cascos en vez de gorras, y escudos; les quitaron los abrigos acampanados y les pusieron un chaquetón ajustado con un cinto negro; el resto todo gris, aún.

A mí me detuvieron y me llevaron sin que mediara razón o multa. Nada, sólo represión en estado puro. Cosa de probar sus nuevos artilugios. Los guardias me llevaron a empujones a un calabozo horrible, que más bien parecía una cuadra, pues el suelo era de tierra y paja; la puerta era de las cortadas horizontalmente por la mitad. Tenía el paño superior abatible, pero jamás lo abrían mientras duró mi detención: dos interminables días en que mi naturaleza se mostró inoportuna.

De repente, con el susto, se me adelantó la regla. Se mofaban de mi estado vulnerable, que discurría hasta los pies. No había duchas por allí y tardaron muchas, muchas horas en traerme unas compresas. Son cosas muy humillantes, imperdonables, para las que pido Justicia, Sra. Servini.

A los dos días me pusieron en libertad, como digo, por las buenas artes y gestiones de mis amigos estudiantes de Santander y el matrimonio Viadero de Librería Documenta, a los que desde aquí vuelvo a dar las gracias por el libro de Empédocles que me hizo abstraerme algunos ratos de la incuria que vivía en esos momentos.

\*

### **6. 2) – Valladolid 1: Asalto 1**

Con motivo de la Huelga de la fábrica de FASA-RENAULT en Valladolid, los estudiantes de la Universidad de Valladolid quisieron solidarizarse con la justa lucha de las trabajadoras y trabajadores de la fábrica de coches.

Me llamaron y organizaron un recital en la Facultad de Filosofía. Montaron un escenario dentro de una importante aula acristalada. Situaron todas las mesas al fondo de la enorme aula y encima instalaron los micrófonos. Iba yo con todo mi grupo: Miguel Ángel Chastang al bajo, Morote al chelo, Lobo a la guitarra y pequeñas percusiones. Estaba saliendo todo muy bien, cuando de súbito entra en la sala un grupo de ultras, armados de cadenas, y rompen los cristales que rodeaban el recinto. Nosotros nos pusimos debajo de las mesas, hasta que un estudiante nos dijo que podíamos huir a Valladolid saltando una valla que había tras la cafetería de esa Facultad.

Salimos de allí como alma que lleva el diablo, con todos nuestros instrumentos. Bajamos a la Cafetería, un músico se puso a horcajadas sobre el muro separador y, a la velocidad del rayo, le fuimos lanzando todos los instrumentos: desde la flauta hasta el contrabajo. Otro músico los tomaba al otro lado de la salvadora pared. Cuando saltamos todos al **otro** lado, cada uno con su instrumento, empezamos a correr como si nos persiguiera un toro en San Fermín y a correr no sabíamos hacia dónde, así que entramos en un portal que vimos abierto y subimos las escaleras como una centella, hasta la terraza. Allí por fin nos sentamos recostados en el lado interior, claro, del murete que rodeaba la terraza, y suspiramos por fin con mucho alivio.

Ignoro, Sra. Servini, qué delito se puede aplicar al grupo de ultras que nos atacaron, pero se pareció mucho al terrorismo. Cuando huimos de aquella clase, vimos a estudiantes que les sangraba la cabeza.

\*

### **6. 3) – Valladolid 2:**

En otra ocasión, un grupo de cristianos de base nos llamó a Teresa Rebull y a mí para cantar en una Iglesia del barrio de Las Delicias de esa ciudad. Y allí nos fuimos con las guitarras.

Fue impresionante la hospitalidad y el cariño con el que nos recibieron aquellos vecinos, su ausencia total de catalano-fobia. Había que oírlos cantando a Theodorakis en catalán, en Valladolid:

*Tots esperem el só llunyà de les campanes,  
en una terra qu'és de tots i de nosaltres!\**

Hacía un frío que helaba los huesos, así que ni cortos ni perezosos, los vecinos montaron una enorme hoguera controlada, pero dentro de la Iglesia. Que si mostró el *aggiornamento* de los cristianos en esa ciudad, a punto estuvieron de dejarnos, por la inhalación de humo, roncadas para todo el año.

\*

### **6. 3) – Detención en Oviedo (Asturias): Asalto 3**

En esta ocasión fue el Partido Comunista el que nos avisó para hacer una gira por la Cuenca minera.

---

\* «Todos esperamos el sonido lejano de las campanas,/ en una tierra que es de todos y de nosotros». Teresa Rebull: “Les campanes de la resurrecció”; *Teresa Rebull* (EP). Se trata de una versión de la canción de Mikis Theodorakis, *Θα Σημάνουν Οι Καμπες*, sobre el poema de Yannis Ritsos, adaptada al catalán por Josep Maria Espinàs (la canción original dice *sota la terra*, “bajo la tierra”).



Bajábamos en un taxi la cuesta de bajada que separa a la Facultad de Filosofía de Oviedo de la Estación de Tren en Oviedo. Y sin saber cómo ni de dónde habían salido, se nos echan dos policías de paisano encima del taxi en marcha, como en los asaltos a las diligencias en las películas estadounidenses del Oeste.

Abren las puertas traseras del taxi, con el coche en marcha... descubren su Chapa de Identificación policial con la mano, enseñándonos la parte interior de su solapa. Todo en la fracción de unos segundos. Vemos la chapa y nos dicen: ¡Policía!, ¡bájense!

(Mire, Sra. Servini: Ahí demostramos que del corazón estábamos bien, porque el susto fue mayúsculo, pero considero que no ha de ser tan difícil encontrar a esos asilvestrados y que nos reparen por lo sucedido).

Pero bien, nos llevan a Comisaría, se quedan con las guitarras y los maletines para hacer un Registro y, mientras tanto, nos distribuyen a cada una en una –Teresa Rebull y yo– celda distinta.

Cuando nos llamaron a declarar fue por separado, pero las dos decíamos las mismas cosas. Muy curioso. Teresa Rebull iba a cantar la poesía erótica del excelso poeta catalán, Salvat-Papasseit, y yo al poeta que dijo ser barro: Miguel Hernández, de Orihuela, Alicante, muerto de hambruna o tuberculosis, tras ser confinado en Campos de Concentración, como Vd. bien conoce.

Tuvimos con el Comisario un cruce de opiniones sin ningún tipo de sumisión por nuestra parte, que puso de relieve el instinto de supervivencia acumulado en esta Piel de Toro en las trovadoras, y lo anacrónico y retrasado, respecto a los países de nuestro entorno, de los valores y principios, la falta de formación literaria de algunos servidores del Estado en el lustro 1970-1975, últimos coletazos del Franquismo. Fue algo así.

Llamaron primero a declarar a Teresa Rebull:

-Comisario: Ya he leído sus letras, las que quería cantar en Oviedo. ¿No le da vergüenza, tan mayor, venir aquí a cantarnos coplas pornográficas?

-Teresa Rebull: ¿Ah sí? Ya veo: No le gusta la poesía de Papasseit, ni sabe quién es.

-Comisario: Pues no. Me parece una vergüenza que siendo Vd. tan mayor cante esas letras tan obscenas por el mundo.

-Teresa Rebull: ¿Obscenas? ¿En qué mundo vive Vd.?

-Comisario: Mire, Se-ño-ra: ¡en el mundo de las personas decentes!

-Teresa Rebull: ¿Ah sí?, ¡... decentes! ¡Decentes! ¿Pues sabe lo que le digo? Que Vd. nos ha detenido porque odia a las mujeres y no hace el amor. ¡Es Vd. sólo un re-pri-mi-do!

-Comisario: ¡Guardias! Llévense a esta mujer a la celda y tráiganme a la otra.

Me interroga de pie.

-Comisario: Y Vd. ¿qué? ¿No se cansa de cantar a los rojos?

-Elisa Serna: Pues no. Es mi libertad.

-Comisario: ¡Aquí no hay más libertad que la que yo diga! Y Vd. es mi detenida ¡y una subversiva!

- Elisa Serna (con sorna): Oiga, que yo he estado en París y he vivido la libertad que se respira allí desde la Revolución Francesa.
  - Comisario (se echa atrás en su sillón y dice: “¡Ya!”, al tiempo que toma una voluminosa carpeta azul de gomas de una bandeja de alambre tejido).
  - Comisario: ¿Sabe lo que es esto?
  - Elisa Serna: Ni idea.
  - Comisario: Pues es un Informe de la policía española en París, donde la acusan de actividades anti-españolas.
  - Elisa Serna: Pues se equivocan. Yo quiero mucho a mi tierra.
  - Comisario: ¡Bueno, miren! (da un puñetazo en la mesa) Ya me han cansado. (Mirando al mecanógrafo) Haga el favor, Ramírez, de **expulsar de Asturias** a estas mentecatas (mirándome a mí): lo de la gira por la Cuenca minera ¡queda suspendida! Tienen Vds. dos caminos: o se vuelven a la Estación y se van de Asturias, o se quedan detenidas aquí dos meses. Vds. verán.
- (Voy al encuentro de Teresa –¿dónde va Vd.?, gritan a mi espalda– que quiere que la abran la celda).
- Elisa Serna: Oye, ¡vámonos de aquí!
  - Teresa Rebull: ¡Ramírez! ¡Ábrame la celda!
  - Comisario: ¡Estas mujeres me van a volver loco! Ramírez es el mecanógrafo. Les van a acompañar dos agentes a la Estación, en un Z (el Seat con sirenas que ponían en el techo exterior, de un manotazo, indicando que estaban de servicio).
  - Los dos grises: Ya lo han oído, recojan sus guitarras y salgan por la puerta, y mucho cuidadín. ¡Vayan delante, que las veamos!

El tren a Madrid pasaba en media hora. Lo tomamos con la mirada de los secretas, agazapados por la estación, clavada en la nuca, y cuando el tren arrancaba, *¡pí, pí!, ¡Viajeros al tren!*, nos miramos; yo la dije: ¡pornográfica! Ella me respondió: ¡Subversiva! Y nos reímos a carcajadas incontenibles un buen rato, que aflojó la tensión y el miedo que acumulábamos, porque una cosa era mantener el tipo ante la policía y otra, muy distinta, la procesión que llevábamos dentro. Despotricamos sin reprimir los improperios, asomadas a la ventanilla, con el viento fresquito en el rostro, las montañas verdes, de lo cuartelera que todavía era la España del comisario; un país tan hermoso, que era el nuestro, y que algún día cambiaría; proclamaríamos ¡la República! Comprendimos que la revolución –entonces hablábamos en esos términos– tardaría mucho todavía en llegar, pero que el día que los Derechos nos ampararan, contagiaríamos nuestras ganas de vivir sin ataduras, cantando los versos de nuestros mejores poetas; que entonces haríamos y diríamos lo que nos petara, en libertad. Pero ese tiempo no llegaría; lo que llegó en los ochentas fue La Movida.

**6. 4) – Asalto 5 –Comisaría de Elche (Alicante). Homenaje prohibido al miliciano y poeta Miguel Hernández**

Indudablemente, la mayor ofensa que se puede hacer a un poeta que hubiera muerto de manera inducida por el abandono médico y alimenticio, como le sucedió a Miguel Hernández, y además prohibir también todos los homenajes que los conocedores de la altura poética del bardo de Orihuela quisiera rendirle.

La detención que sufrimos el grupo de poetas, artistas e intelectuales que quisimos homenajearle durante los cinco años del período conocido como Los últimos coletazos del franquismo, entendida desde esas coordenadas, adquiere un filo doble, como las nuevas cuchillas de las alambradas de Ceuta. Entre el grupo de poetas que fuimos a Alicante, en ese lustro, estaban José Hierro, José Agustín Goytisolo, Carlos Álvarez, Armando López Salinas, entre otros.

Todos ellos han sido reconocidos en el transcurso de la democracia, con cicatería –si consideramos que nombraron lo inefable, haciendo disminuir algo el sustrato de las verdades que se nos ocultaban– junto a grandes muestras del afecto, algunos premios; el mejor de ellos, la inclusión de sus versos en el currículo escolar y las musicaciones de sus poemas, que dieron a conocer su obra entre los más jóvenes.

Sin embargo, las nomenclaturas gubernamentales de la Democracia española no han accedido a anular el juicio franquista, por el cual, el Ejército Rebelde, en 1939, condenó a Miguel Hernández por un delito de rebelión contra el Ejército Rebelde. Un bucle del que todavía, 2015, no-hemos-conseguido-desenredarnos...

El año que me sumé al viaje hacia Orihuela, su ciudad natal, para homenajear a Miguel Hernández, como los anteriores, se produjeron detenciones, fuimos dispersados y además no nos dejaron entrar en el pueblo. Tuvimos que tomar los coches de nuevo y optamos por homenajearle en un pueblo cercano, Elche.

Allí, como anticipo al principio, fuimos detenidos en Comisaría José Agustín Goytisolo y yo, durante muchas horas. Pero ¿qué era eso al lado del cautiverio, la cárcel, al acabar la guerra, la enfermedad contraída por hacinamiento y su, tan sibilamente tramada, muerte de Miguel Hernández?

Pues entiendo que, a la luz de los derechos a la Verdad, la Justicia y la Reparación, era y es un atentado al Derecho de la Libertad de Expresión, una grave ofensa a Miguel Hernández, y una insoportable, por repetitiva, andanada franquista a nuestros derechos de reunión y manifestación, que la Ilustre Jueza D<sup>a</sup> María Servini de Cubría –como a todos los episodios de violencia descritos a lo largo de estas torpes páginas– sabrá valorar y juzgar.

#### **6. 5.) – Canarias: Batalla campal estudiantes-policía, por la prohibición –en el último momento– de otro recital, en el Campus de Las Palmas.**

Los estudiantes vinieron a buscarme al aeropuerto y me contaron que el Gobernador había prohibido, hacía tres horas, el Recital que iba a dar en el Campus de Canarias, Las Palmas –recuerdo que entonces no había móviles–, cuando yo andaría embarcando en el avión de Iberia, Barajas, hoy Adolfo Suárez, y que habían sucedido cosas graves.

En efecto, algunos profesores y los estudiantes se habían puesto en Huelga. El Gobernador envió a la Policía con jeeps acorazados y el nuevo armamento disuasorio, pelotas de goma, porras, esposas.

Los estudiantes y algunos profesores y profesoras los recibieron a los gritos de ¡Fuera Policía! Las cosas fueron a peor: tiraron a pistola de bala. Un estudiante fue gravemente herido. Murió en un hospital cercano.

El Campus estaba situado en la cima de un promontorio, y esa posición más elevada les permitió comprobar que al oír los disparos, a los guardias y a los jeeps, les estaban cayendo una lluvia de piedras medianejas. Algunas hicieron diana. Y la poli se metió en ellos y bajó los caminos dejando una nube de polvo. Se retiraron. Los estudiantes habían ganado.

Me llevaron al lugar, miré bien por el campo de batalla, y me traje una pelota de goma, una chapa de algún policía y un casquillo de bala, que desde entonces guardo y pongo a su disposición, ilustre Jueza Servini.

#### **6. 6) – Asalto 6.6.3 – Valencia Cinema.**

Los organizadores habían conseguido todos los permisos. Hecho la pegada de carteles, pasados los trámites de Censura e incluso publicidad en la Guía del Turia. Corría el año 1976 y parecía que la muerte de Franco había calmado los ánimos a los fascistas de Valencia.

Pero cuando estaba cantando a poetas de palestinos, unos versos de Tawfid Zayad, “Con los dientes”, vi que entraban dos filas de grises en silencio, con la luz de la sala apagada, por los pasillos laterales. Nos llevamos un susto brutal, pero yo no sé de dónde saqué valor y no dejé de cantar, ni ésa ni las siguientes. No se atrevieron ellos a entrar en el escenario. Los organizadores hablaron con ellos, les mostraron los permisos y por una vez levantaron la mano. Y abandonaron el recinto del Valencia Cinema, por donde habían venido. Ni qué decir tiene que, esa vez, acabamos todos en la playa de la Malvarrosa, dando cuenta de –no recuerdo– unos buenos boquerones fritos, por ejemplo.

#### **6. 7) – Asalto 6.7.4 – Campo de Fútbol del Valencia C.F.**

Luis Vicente, el amigo valenciano de los cantautores, junto al tejido asociativo de izquierdas de 1977, pensaron en organizar un encuentro de los que llamábamos Ibéricos, porque actuaban en su lengua propia catalanes, andaluces, vascos o gallegos. Se estaban preparando las primeras Elecciones Libres en España después de cuarenta y dos años de Dictadura. Los cambios sucedían muy deprisa, como hoy. Los Partidos Políticos habían sido legalizados, incluido el PCE, en la primavera del año en el que estábamos, el setenta y siete, y las exigencias de libertad de las culturas catalana, vasca y gallega arreciaban. Sus cantautores acudieron al Conciertazo, diríamos hoy. Lluís Llach, Manuel Gerena, Miro Casabella, Labordeta, el padre de la criatura, Paco Ibáñez o yo, estamos en unos preciosos y enormes carteles que Luis Vicente había hecho diseñar.

Con todo en regla, fuimos llegando todos al Estadio. Caminábamos por las gradas al escenario, para dejar nuestras herramientas, las guitarras en el camerino, que eran los vestuarios del club; pero al ir a probar el sonido y estando ya delante de los micros probando luces, quitando graves, en fin, con los prolegómenos serios de una cita tan importante. Y de súbito, empiezan a entrar a las gradas también decenas de grises, con sus uniformes nuevitos,

porra en mano. Nos miramos todos y exclamamos: ¡Ya están aquíiii! Todos rodeamos a los organizadores para negociar con la Policía Armada, y tras mucho forcejear, suspendieron el concierto.

Nadie nos indemnizó por el quebranto de nuestra libertad ni de nuestra economía, cuando la social-democracia ganó las elecciones en 1982, por ejemplo.

Pero hacía dos años que había encontrado pareja, me casé y viví muy feliz, durante diez años más, en Barcelona. Lo viví como si fuera el premio que, por tanta represión fascista y tantas detenciones, me hubiera merecido. Hoy, de nuevo en Madrid, desde mil novecientos ochenta y cuatro, a punto de conseguir los derechos a la Verdad, la Justicia y la Reparación en Buenos Aires, Argentina. Estoy esperanzada, contenta, sin tener muchas razones para ello: estudio en la Universidad Complutense de Madrid, tengo una pensión ridícula y no sé, creo que mi familia y yo podremos desarrollar todas nuestras potencialidades artísticas o intelectuales, con la ayuda de la Honorable Judicatura Argentina.

Es posible que un día se pueda hacer Justicia en mi país, aquel por cuya libertad creo que la familia Gil Sánchez se ha empleado a fondo, desde 1870, pero eso tal vez lo vean mis sobrinos o incluso mis sobrinos-nietos. La vida sigue...

*Elisa Serna, para Gustavo. Madrid, 4 de Octubre de 2015, 21:30h*

## Anexo IV

### ***Cronología de sucesos nacionales e internacionales comentados por algunas canciones***

#### **1934-1939**

- [1934]: Revolución de Asturias<sup>41</sup>.
- [1936] Estalla la guerra civil<sup>42</sup>; Federico García Lorca es asesinado<sup>43</sup>.
- [1937] Se celebra el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en Valencia, Madrid, Barcelona y París, donde se clausura<sup>44</sup>.
- [1939] Derrota de la II República Española<sup>45</sup>. Los exiliados se agolpan en la frontera con Francia y en los puertos catalanes y valencianos<sup>46</sup>, entre ellos muchos intelectuales<sup>47</sup>. Antonio Machado muere en Colliure<sup>48</sup>. La República francesa encierra a los exiliados españoles en campos de concentración<sup>49</sup>. El general Francisco Franco impone un régimen totalitario de carácter fascista y tradicionalista: se desata una fuerte represión en todo el territorio nacional<sup>50</sup>. Resistencia de guerrilleros y maquis<sup>51</sup>.

#### **1939-1945**

- Con la invasión de Polonia, comienza la II Guerra Mundial<sup>52</sup>; los españoles que se hayan en territorio francés se unen a la Resistencia y al ejército de la Francia Libre, mientras otros son deportados a los campos de exterminio alemanes<sup>53</sup>.
- [1942] Miguel Hernández muere en prisión<sup>54</sup>.

---

<sup>41</sup> Nuberu: “Aida la Fuente”; Francisco Curto: “Santa Bárbara”; Víctor Manuel: “Aida de la Fuente”.

<sup>42</sup> Francisco Curto: *La guerra civil española* (LP); “Déjame que me vaya” (Miguel Hernández); Chicho Sánchez Ferlosio: “Los gallos”; Víctor Manuel: “Asturias” (Pedro Garfias); Paco Ibáñez: “A galopar” (Alberti); Los Lobos: “Vientos del Pueblo” (Miguel Hernández); La Fanega: “Serranilla del miliciano”.

<sup>43</sup> Aguaviva: “Federico”; Suso Vaamonde: “Romance de cego in memoriam de F. G. Lorca” (C. E. Ferreiro); Patxi Andión: “Lorca”; Jarcha: “El crimen fue en Granada” (Machado); Paco Ibáñez: “Balada del que nunca fue a Granada” (Alberti); Xoán Rubia: “Cantiga de berce a morte de F. G. Lorca”.

<sup>44</sup> Adolfo Celdrán: “A Pablo Neruda, ferroviario”.

<sup>45</sup> Raimon: “Quan jo vaig nàixer”; Lluís Llach: “Respon-me”; Adolfo Celdrán: “¡Qué pena!” (L. Felipe-C. Álvarez); José Menese: “Así acabó la pelea”, *Andalucía 40 años* (LP).

<sup>46</sup> Malasaña: “Partida”; Xavier Ribalta: “Camí de l'exili”; Ovidi Montllor: “Corrandes de l'exili” (Pere Quart).

<sup>47</sup> José Menese: “Soleares del que nunca fue a Granada” (Alberti); Aguaviva: “Creemos el hombre nuevo” (Alberti).

<sup>48</sup> Teresa Cano y Antonio Resines: “Muerte de Antonio Machado”; Xerardo Moscoso: “Poema de emerxencia para Antonio Machado”; Joan Manuel Serrat: “Cantares” (Machado/ Serrat), “En Colliure”.

<sup>49</sup> Antonio Resines: “Argeles-Sûr-Mer”.

<sup>50</sup> Nuberu: “Pozu Funeres”; Patxi Andión: “Manuela”; Labordeta: “Rosa rosae”; Ovidi Montllor: “L'escola de Ribera”; Lluís Llach: *Verges 50* (LP); Chicho Sánchez Ferlosio: “Fusiles contra el patrón”; Ramón Muntaner: “Parlo d'un temps”, “Diré”.

<sup>51</sup> Nuberu: “Los fugaos”; José Menese: “Sangre, sangre”; Jarcha: “El guerrillero”.

<sup>52</sup> Adolfo Celdrán: “La cruzada de los niños” (Brecht).

<sup>53</sup> *Cantata del exilio* (LP)

<sup>54</sup> Joan Manuel Serrat: “Canción última”, “Historia conocida” (Celaya); Adolfo Celdrán: “Al borde del principio”; Jarcha: “Elegía a Ramón Sijé” (Hernández);

- [1945] París liberada por las tropas aliadas: los voluntarios españoles, los primeros en entrar<sup>55</sup>. Final de la II Guerra Mundial.

## 1959

- Triunfa la revolución cubana<sup>56</sup>.
- Octubre: crisis de los “misiles cubanos”<sup>57</sup>.

## 1963

- 20 abril: Julián Grimau es fusilado<sup>58</sup>.
- Agosto: nuevas e importantes huelgas en Asturias<sup>59</sup>.
- 17 agosto: ejecución a garrote de los anarquistas Francisco Granado y Joaquín Delgado<sup>60</sup>.
- -5 noviembre: Luis Cernuda muere en el exilio<sup>61</sup>.

## 1964

- Comienza la plena intervención de Estados Unidos en la guerra de Vietnam<sup>62</sup>.
- Preparativos para celebrar los fastuosos actos en torno a los “XXV años de paz”<sup>63</sup>, con la proyección del documental *Franco, ese hombre* de J. L. Sáenz de Heredia.
- 25 de noviembre: se inaugura en el pueblo Matilla de la Seca (Toro, Zamora) el primer Teleclub<sup>64</sup>.

## 1965

- Enero: asambleas libres y manifestaciones estudiantiles en Madrid, apoyadas por los profesores Tierno Galván, Aranguren y García Calvo, que son suspendidos y expulsados de sus cátedras<sup>65</sup>.
- Se supera el millón de receptores de televisión<sup>66</sup>.

## 1966

- 17 enero: incidente de Palomares<sup>67</sup>.
- 9 marzo: asamblea del Sindicato Democrático Universitario en el convento de Capuchinos de Sarriá (Barcelona), que es rodeado por la

<sup>55</sup> Quintín Cabrera: “Conversación de ‘Belchite’/ Liberación de París”.

<sup>56</sup> Adolfo Celdrán: “Te lo prometió Martí (Se acabó)” (N. Guillén).

<sup>57</sup> Bob Dylan: “A hard rain’s a-gonna fall”.

<sup>58</sup> Chicho Sánchez Ferlosio: “Canción de Grimau”; Violeta Parra: “Qué dirá el Santo Padre”; Léo Ferré: “Franco la muerte”.

<sup>59</sup> Chicho Sánchez Ferlosio: “A la huelga, compañeros”, “En el pozo María Luisa”.

<sup>60</sup> Léo Ferré: “Franco la muerte”.

<sup>61</sup> Paco Ibáñez: “Un español habla de su tierra” (L. Cernuda).

<sup>62</sup> Benedicto: “No Vietnam” (Lois Diéguez); Imanol: “Bietnam 1970”; Las Madres del Cordero: “Al cantante social, con cariño”.

<sup>63</sup> Raimon: “Sobre la pau”.

<sup>64</sup> Adolfo Celdrán: “El acontecimiento”.

<sup>65</sup> Aguaviva: “El profesor”.

<sup>66</sup> Benedicto: “O aparato”; Errobi: “Telebista”; Xesco Boix: “Ai, televisor”.

<sup>67</sup> Carlos Cano: “La murga de los currelantes”.

policía y asaltado al día siguiente. En respuesta, huelgas y asambleas en las principales universidades del país.<sup>68</sup>

## 1967

- Ernesto "Che" Guevara es asesinado en Bolivia<sup>69</sup>.
- 30 de diciembre: Rafael Guijarro Moreno es arrojado al patio durante un registro policial en su casa en Madrid y muere<sup>70</sup>.

## 1968

- Asesinato de Martin Luther King<sup>71</sup>.
- 18 mayo: recital de Raimon en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Madrid<sup>72</sup>.
- 7 junio: Javier Echevarrieta muere en Tolosa en un tiroteo con la guardia civil<sup>73</sup>.
- 18 de septiembre: muere León Felipe<sup>74</sup>.
- 4 diciembre: el obrero metalúrgico Roberto Pérez Jáuregui muere en una manifestación en protesta contra el Proceso de Burgos, a causa de disparos policiales<sup>75</sup>.

## 1969

- 21 enero: asesinato encubierto del estudiante Enrique Ruano por la policía<sup>76</sup>. Grandes manifestaciones de duelo. Asambleas estudiantiles.
- 22 julio: Juan Carlos de Borbón designado sucesor por las Cortes<sup>77</sup>.
- 29 octubre: Jesús Murueta y Antonio Fernández son asesinados durante unas protestas ecologistas<sup>78</sup>.

## 1970

- 21: huelga en Granada, con tres muertos<sup>79</sup>.
- 30 diciembre: conmutación de las penas del Proceso de Burgos<sup>80</sup>.

## 1971

- 21 agosto: asesinato de George Jackson, miembro de los Panteras Negras<sup>81</sup>.

---

<sup>68</sup> Raimon: "Inici de càntic en el temple" (dedicatoria al abad en el recital en el Olympia de París).

<sup>69</sup> Raimon: "Sobre la pau"; Lluís Llach: "Comandante"; Luis Pastor: "Nanas" (Víctor Manuel Arbeloa).

<sup>70</sup> Maria del Mar Bonet: "Què volen aquesta gent?".

<sup>71</sup> Xerardo Moscoso: "Requien II".

<sup>72</sup> Raimon: "18 de Maig a la Villa".

<sup>73</sup> Imanol: "Txabi Echevarrieta".

<sup>74</sup> Aguaviva: "Mía es la voz" (León Felipe).

<sup>75</sup> Imanol: "El pueblo no olvidará".

<sup>76</sup> Lluís Llach: "Res no ha acabat"; Maria del Mar Bonet: "Què volen aquesta gent?" [Actualización].

<sup>77</sup> Pedro Faura: "Juan Carlos", "El pelele", "Los monarco-fascistas".

<sup>78</sup> Imanol: "Caminito de Erandio".

<sup>79</sup> Carlos Cano: "No miréis p'atrás, compañeros" (canción no grabada).

<sup>80</sup> Urko: "Irabazi dugu"; Imanol: "Oskorria (Burgos 1970)" (Gabriel Aresti).

<sup>81</sup> Imanol: "George Jackson".



- 13 septiembre: huelga de la construcción en Madrid; Pedro Patiño muere por la fuerza pública en Getafe<sup>82</sup>.

## 1972

- 10 marzo: choque de la policía con 4000 huelguistas de La Bazán en Ferrol: los obreros Amador Rei y Daniel Niebla resultan muertos<sup>83</sup>. Paralización total de la ciudad.

## 1973

- 3 marzo: Unidad Popular gana elecciones en Chile<sup>84</sup>.
- Marzo: Huelga de San Adrián del Besós (Barcelona)<sup>85</sup>.
- 8 abril: muere Picasso<sup>86</sup>.
- 11 septiembre: golpe militar en Chile; Allende muere<sup>87</sup>.
- 16 septiembre: Víctor Jara es asesinado<sup>88</sup>.
- 23 septiembre: muere Pablo Neruda en circunstancias sospechosas<sup>89</sup>.
- 25 noviembre: caída régimen Coroneles en Grecia; Papadopoulos destituido<sup>90</sup>.
- Diciembre: Proceso 1001: durísimas penas que se rebajarán meses después<sup>91</sup>.

## 1974

- 1 marzo: Salvador Puig Antich es ejecutado<sup>92</sup>.
- 25 marzo: Revolución de los Claveles en Portugal; cae el gobierno de Marcelo Gaetano<sup>93</sup>.
- 1 agosto: Miguel Roldán Zafra es abatido por la guardia civil en Carmona, mientras participaba en la manifestación por el agua<sup>94</sup>.
- 1 Octubre: Marruecos reclama el Sahara<sup>95</sup>.
- 2 diciembre: escándalo Sofico<sup>96</sup>.

<sup>82</sup> Elisa Serna: "Avisa a los compañeros".

<sup>83</sup> Bibiano: "Amador e Daniel" (Uxío Novoneyra).

<sup>84</sup> Poni Micharvegas: "Ha llegado aquel famoso tiempo de vivir".

<sup>85</sup> Imanol: "El pueblo no olvidará".

<sup>86</sup> Pablo Guerrero: "Para huir de la muerte".

<sup>87</sup> Víctor Manuel: "Al presidente de Chile, Salvador Allende"; Errobi: "Txileko langileria" (Daniel Landart)..

<sup>88</sup> Manuel Gerena: "Por Víctor Jara y su justa venganza"; Labordeta: "Homenaje a Víctor Jara"; Raimon: "Amanda" (V. Jara); Errobi: "Txileko langileria".

<sup>89</sup> Luis Eduardo Aute: "Pétalo"; Adolfo Celdrán: "A Pablo Neruda, ferroviario"; Errobi: "Txileko langileria"; Pablo Guerrero: "Para huir de la muerte" [Actualización]

<sup>90</sup> Mikis Theodorakis: "Όταν Σφίγγουν Το Χερί" [Act.]

<sup>91</sup> Elisa Serna: "Celda 105"; Manuel Gerena: "Romance"; Pete Seeger: variaciones de "¡Ay Carmela!".

<sup>92</sup> Lluís Llach: "I si canto trist"; Joan Isaac: "A Margalida".

<sup>93</sup> José Afonso: "Grândola, vila morena"; Maria del Mar Bonet: "Abril"; Lluís Llach: "Abril 74"; Adolfo Celdrán: "Espera"; Luís Cília: *Transparências* (Lp); Benedicto: "Nosa Senhora da Guá"; Pablo Guerrero: "Un rincón de sol en la cabeza".

<sup>94</sup> Elisa Serna: "Agüita pa beber"; Gente del Pueblo: "Por el agua de Carmona".

<sup>95</sup> Elisa Serna: "Sahara".

<sup>96</sup> Carlos Cano: "La murga de los currelantes".

## 1975

- 4-12 febrero: Huelga de actores<sup>97</sup>.
- 11 marzo: fracaso golpe de Estado de Spínola en Portugal<sup>98</sup>.
- Junio: Se funda la sociedad política FEDISA, con Fraga, Areilza, Cabanillas y Fernández-Ordóñez<sup>99</sup>.
- 25 septiembre: últimas ejecuciones del franquismo; son fusilados José Humberto Baena, José Luis Sánchez Bravo, Ramón García Sanz, Juan Paredes Manot "Txiki" y Ángel Otaegi<sup>100</sup>.
- 20 noviembre: muere Francisco Franco<sup>101</sup>.
- 29 noviembre: Marcelino Camacho y otros sindicalistas salen en libertad<sup>102</sup>.

## 1976

- 24 de febrero: la policía mata al trabajador Teófilo del Valle en Elda, durante una manifestación de los fabricantes del calzado; la ciudad y su comarca se paralizan en respuesta<sup>103</sup>.
- 3 marzo: sucesos de Vitoria; la policía asesina a cinco trabajadores y deja cien heridos<sup>104</sup>.
- Abril: fuga de Segovia; el anarquista Oriol Solé Sugranyes, uno de los fugados, es abatido a las afueras de Burguete<sup>105</sup>.
- 24 abril: Joxe Bernardo Bidaola "Txirrita" es capturado por la guardia civil; su cuerpo sin vida aparece días después<sup>106</sup>.
- 13 agosto: Francisco Javier Verdejo Lucas es asesinado en Almería por la guardia civil mientras hacía una pintada<sup>107</sup>.
- 30 de julio: amnistía parcial para delitos políticos sin sangre<sup>108</sup>.

## 1977

- Enero: (23) Arturo Ruiz es asesinado en una manifestación por la amnistía: comienzan los "7 días negros". (24) Villaescusa secuestrado. María Luz Nájera es asesinada mientras participaba en una manifestación en protesta por el asesinato de Arturo Ruiz. Esa noche se

---

<sup>97</sup> Víctor Manuel: "Cómicos".

<sup>98</sup> José Afonso: "No dia da unidade".

<sup>99</sup> Víctor Manuel: "¡Ay qué risa!".

<sup>100</sup> Luis Eduardo Aute: "Al alba"; José Menese: "Muerto a muerto"; José Pérez: "27 de septiembre"; José Barba: "27 de septiembre de 1975"; Imanol: "El pueblo no olvidará"; Urko: "Gure lagunei".

<sup>101</sup> Pi de la Serra: "La matança del porc", "El burro i l'àguila", "Un dia gris a Madrís" [todas Act.]; Joaquín Sabina: "Adivina adivinanza"; Víctor Manuel: "Canción de la esperanza"; Luis Pastor: "Están cambiando los tiempos"; Vainica Doble: "El oso poderoso"; La Bullonera: "Quién te ha visto y quién te ve"; Georges Moustaki: "Flamenco".

<sup>102</sup> Víctor Manuel: "Marcelino".

<sup>103</sup> Patxi Andión: "Otro gorrión".

<sup>104</sup> Lluís Llach: "Campanades a mort"; Gente del Pueblo: "El tiempo nuestro".

<sup>105</sup> Ovidi Montllor: "Rossinyol" (banda sonora de *La fuga de Segovia*).

<sup>106</sup> Urko: "Bernardori".

<sup>107</sup> Aguaviva: "Es urgente"; Gente del Pueblo: "Pan, trabajo y libertad".

<sup>108</sup> Urko: "Gure azken helburua"; Luis Pastor: "Coplas de la amnistía"; Ovidi Montllor: "De manars i garrotades".

produce el atentado en el despacho de los abogados laboristas de la calle Atocha, dejando cinco muertos<sup>109</sup>.

- 9 marzo: se legaliza el PCE<sup>110</sup>; a consecuencia, Pita de Veiga dimite.
- 27 abril: regresan Rafael Alberti<sup>111</sup>, María Teresa León y Federica Montseny.
- 13 mayo: regreso de Dolores Ibárruri<sup>112</sup>.
- 15 junio: victoria de UCD en las elecciones generales<sup>113</sup>.
- 6 octubre: asesinato de Miquel Grau mientras pegaba carteles por el estatuto de autonomía valenciano<sup>114</sup>.

## 1978

- 6 marzo: consejo de guerra contra Els Joglars<sup>115</sup>.
- 14 marzo: Agustín Rueda Sierra (25 años, minero catalán) muere a causa de la tortura propiciada por los funcionarios de la cárcel de Carabanchel con el beneplácito del director, los médicos y el cura de la misma, durante los interrogatorios por un túnel<sup>116</sup>.

## 1979

- 11: General Motors anuncia su decisión de instalarse en España<sup>117</sup>.
- 28 junio: muere Blas de Otero<sup>118</sup>.

## 1981

- 23-24 febrero: intento golpe de Estado<sup>119</sup>.
- 24-25 octubre: masivas manifestaciones por la paz en varias capitales europeas<sup>120</sup>.

## 1982

- Marzo, 18: tensiones en Sagunto a causa de la reconversión industrial<sup>121</sup>.
- Junio, 6: Israel invade Líbano<sup>122</sup>.

## 1983

- 29 junio: primera fecundación in Vitro en España<sup>123</sup>.

---

<sup>109</sup> Aguaviva: "Es urgente"; Elisa Serna: "Canción de cuna", "La historia os arrincona"; Luis Pastor: "Enfermedades de invierno"; Quintín Cabera: "Las bestias".

<sup>110</sup> Coz: "Rock de la legalización"; Víctor Manuel: "Socialismo en libertad".

<sup>111</sup> Pablo Guerrero: "Ven, Alberti"; Nuberu: "Bienvenía a Rafael Alberti".

<sup>112</sup> Ana Belén: "Veremos a Dolores".

<sup>113</sup> Adolfo Celdrán: "Vota bien y mira a quién"; Patxi Andión: "Todos menos yo"; Jarcha: "Confusión".

<sup>114</sup> Al Tall: "A Miquel Grau".

<sup>115</sup> Lluís Llach: "No és això"; Marina Rossell: "Corrandes del temps que fa/ Les ninetes ploren".

<sup>116</sup> Gente del Pueblo: "En cuatro cárceles".

<sup>117</sup> La Bullonera: "Pasodoble atroz".

<sup>118</sup> Adolfo Celdrán: "A la inmensa mayoría".

<sup>119</sup> Lluís Llach: "Ells son aquí".

<sup>120</sup> Labordeta: "Desobediencia civil".

<sup>121</sup> Carlos Cano: "Las murgas de Emilio el Moro".

<sup>122</sup> Lluís Llach: "Infant de Beirut".

- Julio, 9: muere Buñuel<sup>124</sup>.
- 25: muere Joan Miró<sup>125</sup>.

## 1984

- Junio, 3: gran manifestación contra la OTAN en Madrid<sup>126</sup>.

## Anexo V

### *Una cronología de la Canción de Autor*

La siguiente cronología se ha elaborado con los datos recogidos de los libros y de las carpetas y folletos de discos citados en la bibliografía; también han sido extraídos datos de las páginas web de algunos cantautores. La cronología paralela de discos se ha elaborado comprobando las fechas de edición de los discos y recurriendo a las bases de datos de *Discogs*, *La Fonoteca* y *Cancioneros.com*.

Dada la inexactitud de varios datos, aquellos hechos sin fecha se sitúan en la parte superior de cada casilla. Respecto a los discos, están colocados por orden alfabético de título y no de publicación. Las fechas de grabación y publicación (especialmente cuando se produjo entre finales de un año y comienzo del otro) pueden dar lugar a confusiones; respecto a los discos grabados en directo, se ha preferido la fecha en la que tuvieron lugar, y no en la que fueron publicados, por regla general.

Canción de autor en España	Algunos discos publicados (en orden alfabético)
<b>1956</b>	
Paco Ibáñez, tras haber participado en el trío Los Yares, junto al pintor venezolano Soto y a Carmela, compone en París su primera canción: “La más bella niña”, sobre un poema de Luis de Góngora, considerada la primera canción de autor española.	
<b>1957-1958</b>	
Paco Ibáñez comienza la musicalización de poemas de Federico García Lorca. Cuando Dalí oye un disco promocional suyo, parte a París a conocerle; confeccionará la portada de su primer larga duración.	
<b>1959</b>	
-Lluís Serrahima publica en la revista <i>Germinàbit</i> el manifiesto “Ens calen cançons d’ara”, considerado como el manifiesto fundacional de la Nova Cançó catalana. -Raimon compone “Al vent” en Xàtiva; la publicará en 1963. -Chicho Sánchez Ferlosio compone sus primeras canciones: “La huelga de Asturias” y	

<sup>123</sup> Vainica Doble: “La niña probeta”.

<sup>124</sup> Javier Krahe: “Viridiana”.

<sup>125</sup> Raimon: “A Joan Miró” [Act.].

<sup>126</sup> Javier Krahe: “Cuervo ingenuo”.

“Gallo rojo, gallo negro”.	
<b>1960</b>	
Homenaje a Agapito Marazuela en el teatro Juan Bravo de Segovia.	
<b>1961</b>	
<p>-Enero: Miquel Porter graba su primer sencillo, que es a la vez el primero de los Setze Jutges y de la Nova Cançó; sale al año siguiente.</p> <p>-El médico vasco-francés Michel Labeguerie graba su primer EP: <i>Labeguerie'ren lau kanta</i> (“Cuatro canciones de Labeguerie”), disco inaugural de la Euskal Kanta Berria.</p> <p>-Julio: Sergio Liberovici y Michele Straniero, junto a un equipo de cinco personas, tras mantener contacto con grupos de exiliados españoles en Ginebra y París, comienzan en España la recopilación de los <i>Cantos de la nueva resistencia española (1939-1961)</i>, organizada por el sello Italia Canta en colaboración con el Centro de Estudios Pietro Gobetti, que se editará a finales de ese año en la Casa Einaudi, junto con la grabación de dos discos interpretados por Straniero y Margot Galante Garrone en ese mismo sello.</p> <p>-Septiembre, 30: primera audición pública de temas exclusivamente en catalán, en el Centre Comarcal Lleidetá, con actuaciones de Josep Guardiola, Conjunt Diavolos y Miquel Porter; se distribuyen letras de Espinàs, Margarit, Serrahima y Porter.</p> <p>-Diciembre: aparece el sello Edigsa.</p> <p>-19 diciembre: primera actuación de los futuros Els Setze Jutges en el Centro de Influencia Católica Femenina.</p>	
<b>1962</b>	
<p>-Primavera; durante los actos de protesta en solidaridad con los mineros asturianos, en la facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia, el estudiante Ramón Pelegrero, más conocido como Raimon, lanza un huevo que alcanza al rector Corts Grau<sup>i</sup>.</p> <p>-Abril, 29: fundación y primera actuación de Els Setze Jutges en el Festival de la Cançó Catalana Moderna, en Premià de Mar.</p>	<p>-Miquel Porter <i>Canta les noves cançons</i>.</p> <p>-Josep Maria Espinàs: <i>Cançons tradicionals catalanes</i>.</p> <p>-Josep Maria Espinàs <i>canta a Brassens</i>.</p>
<b>1963</b>	
<p>-Enero, 9: ofensiva diplomática contra la Casa Einaudi por la edición del libro <i>Cantos de la nueva resistencia española</i>, calificado de “libelo”, orquestada por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga; se escribe al Vaticano y se acaba por prohibir la entrada en España a Giulio Einaudi y a todo el equipo</p>	<p>-Chicho Sánchez Ferlosio: <i>Canciones de la resistencia española</i> [EPs, Suecia]</p> <p>-Mara <i>Canta cançons catalanes</i> [Francia]</p>

<p>relacionado con la edición del libro y del disco. En respuesta, los editores europeos retiran la celebración del Premio Formentor de las Islas Baleares.</p> <p>-Raimon obtiene el premio de la crítica por su primer EP.</p> <p>-Septiembre 20, 21 y 22: el tema “Se’n va anar” de Lleó Borrell y Josep Maria Andreu, defendido por Raimon y Salomé, se alza con la victoria en el V Festival de la Canción Mediterránea. El hecho trasciende hasta tal punto que se comienza una estrecha vigilancia sobre el cantautor valenciano.</p> <p>-Primer recital de Mikel Laboa, íntegramente en vasco, en el teatro Argensola de Zaragoza.</p>	<p>-J. M. Espinàs <i>Canta les seves cançons</i></p> <p>-Pi de la Serra <i>Canta les seves cançons</i></p> <p>-Raimon <i>Canta les seves cançons</i></p> <p>-J. M. Espinàs <i>i les seves cançons</i></p> <p>-José Menese</p> <p>-<i>Se’n va anar i tres cançons de Raimon</i></p>
<b>1964</b>	
<p>-José Menese obtiene el premio de honor en un concurso de cante hondo en Córdoba.</p> <p>-Grabación del primer disco de Paco Ibáñez en París, sobre poemas de Luis de Góngora y de Federico García Lorca: <i>La poesía española de hoy y de siempre</i>, al que seguirán en los años sucesivos dos volúmenes más con musicalizaciones de poetas clásicos y contemporáneos en castellano.</p> <p>-Mikel Laboa graba su primer disco en Bayona: <i>Azken [Lau herri kanta]</i></p> <p>-Tras acompañar a Alberto Cortez en sus giras europeas, el argentino Carlos Montero fija su residencia en España.</p> <p>-Junio: Joaquín Díaz, con 17 años, aparece en el programa “Salto a la fama”.</p> <p>-Septiembre, 12: Raimon actúa en el programa de televisión “Gran parada”, interpretando “Al vent” y “Diguem no”.</p>	<p>-Chicho Sánchez Ferlosio: <i>Canciones de la resistencia española</i> (EPs) [Suecia]</p> <p>-Ismael: <i>Canciones del pueblo, canciones del rey</i> [Francia]</p> <p>-Pi de la Serra <i>Canta les seves cançons (II)</i></p> <p>-Raimon <i>Canta les seves cançons (III)</i></p> <p>-Raimon: <i>Disc antològic de les seves cançons</i></p> <p>-Raimon: <i>Disc antològic de les seves cançons, en directe</i></p> <p>-Guillermína Motta (EP)</p> <p>-Josep Maria Espinàs <i>i orquestra</i></p> <p>-Paco Ibáñez: <i>La poesía española de hoy y de siempre</i> [Francia]</p> <p>-Mikel Laboa: <i>Lau herri kanta</i> (EP)</p> <p>-José Menese: <i>Saetas</i></p>
<b>1965</b>	
<p>-Adolfo Celdrán, mención especial certamen de poesía del distrito universitario de Madrid.</p> <p>-Alberto Cortez, aun conocido como “Mr. Sucu-Sucu”, llega a España, donde</p>	<p>-Núria Feliu: <i>Anirem tots cap al cel</i></p> <p>-Raimon: <i>Cançons d’amor</i> (EP)</p>

<p>fija su residencia.</p> <p>-Noviembre, 1: Recital de Raimon en el Club de Amigos de la UNESCO de Madrid, que es restringido por orden de la autoridad a “sólo para socios”; la afluencia es tal que se instalan altavoces en los balcones del Club para poder seguirlo desde la calle.</p>	<p>-<i>Cantes de José Menese</i></p> <p>-Martí Llauredó: <i>Cançons d'enamorats</i> (EP)</p> <p>-Núria Feliu: <i>Gent</i></p> <p>-<i>Núria Feliu amb Tete Montliu</i></p>
<h2>1966</h2>	
<p>-Primeros sencillos de Els 3 Tambors (Jordi i Albert Batiste, Gabriel Jaraba y Josep Maria Farran): un conjunto que daba tanta importancia a la música como a la letra.</p> <p>-Tras haber contactado en Barcelona con Els Setze Jutges, Mikel Laboa, junto a Xabier Lete, Lourdes Iriondo, Benito Lertxundi y el escultor Jorge de Oteiza, fundan el colectivo vasco Ez Dok Amairu, nombre ideado por De Oteiza.</p> <p>-Febrero, 28: un día después de su recital junto a Raimon en el cine Artis, son detenidos en sus casas los miembros de Els Quatre Z, acusados de obscenos y separatistas. Fueron detenidos hasta el límite de las 72 horas, estando incomunicados</p> <p>-Importantes actuaciones de Raimon en París: el 21 de abril actúa en la Sorbona; el 23 de abril en la Salle de la Mutualité de París; el 7 de Junio actúa en el Olympia de París: dedica “Inici de càntic en el temple” a los capuchinos de Sarrià. La grabación del directo le reportará el premio Francis Carco de la Academia del Disco de Francia.</p> <p>-Noviembre, 15: el recital de Raimon en el Instituto Químico de Sarrià se convierte, con 4.000 asistentes, en el primer acto masivo de la Nova Cançó.</p> <p>-Diciembre, 9: primer recital de canción de autor madrileña, con Ignacio Fernández Toca, José Luis Leal, Juan Luis Pita y José Manuel Brabo “Cachas”. A excepción de Pita, participarán el año siguiente en el recital fundacional de Canción del Pueblo.</p>	<p>-Raimon <i>a l'Olympia</i></p> <p>-Els Setze Jutges: <i>Audiència pública</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Cançó de matinada</i> (EP)</p> <p>-Raimon: <i>Cançons de la roda del temps</i></p> <p>-Rafael Subirachs <i>Canta les seves cançons (II)</i></p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>Diálogos de Rodrigo y Jimena</i></p> <p>-Los Sabandeños: <i>Folías parranderas</i></p> <p>-<i>Raimon</i> (EP: “Inici de càntic en el temple”, etc.)</p>

<p>-Diciembre, 19: los Setze Jutges celebran su 5º aniversario en la Ovella Negra: aceptan a Maria del Mar Bonet como “Jutge nº 14”.</p>	<p>-Mikel Laboa: <i>Ursuako kantak</i> (EP)</p>
<p style="text-align: center;"><b>1967</b></p>	
<p>-Raimon obtiene el premio de la Academia Discográfica de Francia al mejor cantante extranjero.</p> <p>-Aparece lo que la prensa bautiza como Nueva Canción Castellana. Se crean en Madrid los sellos EDUMSA, promovido por el círculo de Canción del Pueblo, y Acción, propiedad de Manolo Díaz.</p> <p>-Fundación del colectivo literario Poesía 70, auspiciado por Juan de Loxa, en donde colaboran, entre otros, Carlos Cano y Joaquín Sabina, y emisión de su programa de radio homónimo, en donde presentará a Manifiesto Canción del Sur, y que estará en las ondas hasta 1993, cuando el director de la cadena COPE decide eliminarlo de la parrilla y sustituirlo por el programa de fútbol de José María García.</p> <p>-“Cançó de matinada” de Joan Manuel Serrat llega al número 1 de las listas de éxitos: la primera vez que una canción en catalán alcanzaba dicho puesto. En este año toma la decisión de cantar también en castellano, originando una agria polémica en la Nova Cançó en general, y en Els Setze Jutges en particular.</p> <p>-Núria Feliu actúa en el hotel Waldorf Astoria, junto a Tete Montoliu; su disco de ese año, <i>Mai no goses</i>, será años después seleccionado por el sello Blue Note como uno de los más importantes discos de jazz europeo de los años 60.</p> <p>-Enero: Guillermina Motta, Guillem d’Efak, Tete Montoliu, Josep Guardiola y Elia Fleta actúan en la primera edición del Mercado Internacional del Disco y la Edición Musical (MIDEM) en Canes; a raíz de esto, Motta y d’Efak son invitados a un festival de <i>folk-song</i> en Checoslovaquia</p> <p>-Marzo: Lluís Llach y Rafael Subirachs</p>	<p>-Joan Manuel Serrat <i>al Palau</i></p> <p>-Ismael: <i>Après le silence</i> [Francia]</p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Ara que tinc vint anys</i></p> <p>-Maria del Mar Bonet <i>Cançons de Menorca</i> (EP)</p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Cançons tradicionals</i></p> <p>-Enric Barbat <i>Canta les seves cançons (III)</i></p> <p>-Enrique Morente: <i>Cante flamenco</i></p> <p>-Manolo Díaz: <i>Retablo</i></p> <p>-José Menese: <i>Cantes flamencos básicos</i></p> <p>-Lluís Llach, Pau i Jordi, Maria del Mar Bonet: <i>El Nadal no té vint anys</i> [EP]</p> <p>-José Manuel Brabo, José Luis Leal y</p>



<p>entran en Els Setze Jutges, completando la cuenta de 16 miembros, mientras que el satírico Pere Tapias es rechazado. Llach debuta el 22 de marzo, en un recital de Els Setze Jutges en el Centro Social Católico de Terrasa. Pocos meses después queda el segundo en el Festival de la Canción Mediterránea con el tema “A cara o creu”, de Josep Andreu Forns y Lléo Borrell.</p> <p>-Abril, 25: Alberto Cortez sorprende con un recital en el Teatro de la Zarzuela, en donde da a conocer su próxima orientación artística: musicalizaciones de poetas españoles y latinoamericanos, y versiones de Atahualpa Yupanqui, Jaime Dávalos y Facundo Cabral.</p> <p>-Mayo, 9: Recital de Raimon en la Universidad de Santiago de Compostela, presentado por el poeta Manuel María, que alumbrará la creación de un colectivo de la canción en gallego.</p> <p>-Mayo, 17: fundación y primera actuación de El Grup de Folk en el oratorio de San Felipe Neri, Barcelona.</p> <p>-Aníbal Sampayo actúa en España.</p> <p>-Julio, 24: Raimon actúa, representando a España, en el Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta, en Varadero (Cuba).</p> <p>-Noviembre, 22: fundación de Canción del Pueblo; recital del colectivo en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid; Aute se cae del cartel, a pesar de haberse comprometido.</p> <p>-Diciembre, 19: Alberto Cortez repite en el teatro de la Zarzuela, acompañado por la Orquesta de RTVE, dirigida por Waldo de los Ríos; esta vez con un repertorio compuesto por musicalizaciones de Antonio Machado, Lope de Vega, Quevedo y el Marqués de Santillana.</p>	<p>Manuel Toharia: <i>Ensayyo 1</i> [EP]</p> <p>-Grup de Folk: <i>Festival folk</i></p> <p>-Francesc Pi de la Serra</p> <p>-Joan Ramón Bonet (EP)</p> <p>-Paco Ibáñez: <i>La poesía española de hoy y de siempre 2</i> [Francia]</p> <p>-Núria Feliu: <i>Mai no goses</i></p> <p>-Alberto Cortez: <i>Poemas y canciones</i></p> <p>-Raimon (EP)</p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Recital</i></p>
<b>1968</b>	
<p>-Recitales de Atahualpa Yupanqui por España; graba <i>Y el dolor, ¿quién se lo paga?</i> en la sede española de la discográfica RCA.</p>	<p>-Guillermina Motta: <i>A un amic del País</i></p>

<p>-Febrero: <i>Primera Trobada de Cançó de Testimoni</i> en Manresa, donde Paco Ibáñez actúa por primera vez en España; también aparece en televisión, interpretando “Andaluces de Jaén” de Miguel Hernández.</p> <p>-A iniciativa de Juan Carlos “Caco” Senante, tienen lugar recitales de poesía y canción en la Universidad de La Laguna, Tenerife, que darán lugar al surgimiento del colectivo Canarias: Pueblo, Palabra y Canción.</p> <p>-Primer recital de Carlos Cano en la Casa de la América de Granada, animado por Juan de Loxa y Carmelo Sánchez Muros. El recital de Antonio Mata, en este mismo lugar, supondrá el arranque inmediato del colectivo Manifiesto Canción del Sur, al estar presentes Juan de Loxa y Carlos Cano.</p> <p>-Se funda en Granada el colectivo andaluz Manifiesto Canción del Sur.</p> <p>-Nace la banda de rock progresivo sevillano Smash, que lanza el “Manifiesto del borde”: primer manifiesto del rock en España.</p> <p>-Llorenç Soler estrena <i>D’un temps, d’un país</i>: un documental sobre Raimon.</p> <p>-Tras expirarle el visado de trabajo en Suecia, Quintín Cabrera se traslada a Barcelona, en donde fijará su residencia y se licenciará en Ciencias de la Información.</p> <p>-Después de exiliarse en Francia en 1939, participar en la Resistencia contra la ocupación nazi, codearse con la izquierda francesa de los 50 y participar en el mayo francés, Teresa Rebull se une al movimiento de la Nova Cançó al comenzar a cantar en catalán en las regiones catalanoparlantes de Francia.</p> <p>-I Festival Internacional de la Cançó de Barcelona.</p> <p>-Dolors Laffitte, obtiene el “premi revelació” por su disco <i>Cançons occitanes d’avui</i>, y el “premi d’interpretació” en el concurso de Sant Pols por el tema “Els vells” (adaptación</p>	<p><i>Basc</i> (EP)</p> <p>-Guillermina Motta: <i>Assaig de càntic</i> (EP)</p> <p>-Paco Ibáñez <i>Au Teatro de la Comedia</i> [Francia]</p> <p>-<i>Benedicto</i> (EP)</p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Canciones de Navidad</i></p> <p>-Dolors Laffitte: <i>Cançons occitanes d’avui</i> (EP)</p> <p>-Miro Casabella: <i>Canta as súas cancións</i></p> <p>-Soledad Bravo <i>canta</i></p> <p>-Núria Feliu <i>canta a Salvador Espriu</i></p> <p>-Michele Straniero, Margot Galante Garrone, Anonimo cantore di Madrid (Chicho Sánchez Ferlosio): <i>Canti della resistenza spagnola</i> (reedición) [Italia]</p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Com ho fa el vent</i></p> <p>-Almas Humildes: <i>Cuervos/ Balada de las margaritas</i> (EP)</p>
--	---

<p>de Jacques Brel por Espinàs).</p> <p>-Lluís Llach queda segundo en el Festival de la Canción de Barcelona; un ejecutivo de CBS le ofrece un contrato millonario con la condición de cantar tanto en castellano como en catalán: Llach rechaza la oferta. Graba “L’estaca” en el sello Concèntric.</p> <p>-Primera multa para Elisa Serna por cantar “A la huelga” de Sánchez Ferlosio en la Facultad de Derecho de Madrid; se registra su domicilio, es detenida y sometida a interrogatorio; Tina Blanco, Mercedes Arencibia y Antonio Gómez pagan la multa.</p> <p>-Enero: Ovidi Montllor participa en el II Festival de la Canción Universitaria, y gana el primer premio. Más tarde, actuará junto a Pi de la Serra en el Festival Mundial de Folk de Brück Waldeck (Alemania).</p> <p>-Marzo: Xavier González del Valle y Xerardo Moscoso se encuentran entre los 200 estudiantes desalojados por la policía de la facultad de Medicina, cuando estaban encerrados en señal de protesta.</p> <p>-Marzo, 9: se prohíbe un recital que iba a reunir en Santiago de Compostela a representantes de la canción gallega, catalana y castellana.</p> <p>-Marzo, 13: Raimon actúa en un recital multitudinario en el Circo Price de Barcelona a beneficio de Comisiones Obreras.</p> <p>-Marzo, 25: habiendo sido seleccionado por TVE para representar a España en Eurovisión con el tema “La la la” de Manuel de la Calva y Ramón Arcusa (Dúo Dinámico), Joan Manuel Serrat escribe una carta a TVE expresando su negativa a acudir, a menos que se le permita hacerlo en catalán. Será sustituido por Massiel, quien ganará el festival, y Serrat será vetado en televisión. La censura se endurece contra las canciones en catalán.</p> <p>-Marzo, 30: pocas horas antes de celebrarse, el gobernador civil de Lugo</p>	<p>-Lluís Llach: “<i>Damunt d’una terra</i>”/ “<i>Nit de somni</i>” (EP)</p> <p>-<i>Dolors Laffitte</i> (EP)</p> <p>-<i>El folklore de Nuestro Pequeño Mundo</i></p> <p>-<i>Enric Barbat</i> (EP)</p> <p>-Hilario Camacho: <i>Ensayo 2</i> [EP]</p> <p>-Xabier Lete: <i>Euskalerri nerea</i> (EP)</p> <p>-Lourdes Iriondo: <i>Ez gaude conforme</i></p> <p>-Ismael: <i>Florilegio de España</i></p> <p>-Grup de Folk: <i>Folk 2</i></p> <p>-Guillermo Rojo <i>Guillermo</i> (EP)</p>
--	--

<p>suspende el que iba a ser el primer recital de la Nova Canción gallega, con Benedicto y Xavier González del Valle, en la Escuela de Peritos Agrícolas, organizado por Acción Democrática Estudiantil (ADE); no obstante se marca el nacimiento de la Nova Canción Galega y empezarán las invitaciones para cantar.</p> <p>-Abril, 26: primer recital y nacimiento de la Nova Canción galega en la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago: Benedicto, Xavier González del Valle, Vicente Araguas, Guillermo Rojo y Xerardo Moscoso: Voces Ceibes.</p> <p>-Guillem d'Efak, el primer profesional de la Nova Cançó, abandona la canción.</p> <p>-Mayo: la televisión francesa retransmite la presentación del segundo disco de Paco Ibáñez, <i>La poesía española de hoy y de siempre 2</i>, al que acompañan dibujos de José Ortega. En la Mutualité participará en un homenaje a Rafael Alberti, que está presente.</p> <p>-Mayo, 18: Raimon actúa en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la Universidad de Madrid; los estudiantes realizan una manifestación una vez acabado (algunos bloquean el coche donde viajaba la princesa Sofía, que es increpada) y a Raimon se le prohíbe actuar en Madrid hasta 1976.</p> <p>-Mayo, 23: el Grup de Folk reúne a más de 6.000 personas en el Parque de la Ciutadella de Barcelona. En otoño de este año, el colectivo se disuelve.</p> <p>-Julio, 17: Benedicto es detenido por poco tiempo durante su actuación en el Festival Galego da Canción Moderna, por explicar al público que dos policías tratan de impedirle cantar su "Carta a Fuco Buxán" (de Celso Emilio Ferreiro); se le impuso una multa de mil pesetas. Toda la prensa regional se hizo eco de la detención, pero con inexactitudes y errores deliberados.</p> <p>-Agosto, 29: Imanol es detenido por <i>terrorismo, organización y propaganda ilegal</i>.</p>	<p>-Almas Humildes: <i>Ideas</i></p> <p>-Jaume Sisa: <i>L'home dibuixat</i> (EP)</p> <p>-Ovidi Montllor: "<i>La fera ferotge</i>" (EP)</p> <p>-Xavier Ribalta: <i>La poesia catalana de hoy y de siempre</i> (EP)</p> <p>-Lluís Llach (EP)</p> <p>-José Menese: <i>Menese</i></p> <p>-Pau Riba (EP)</p> <p>-Alberto Cortez: <i>Poemas y canciones Vol. 2</i></p> <p>-Maria del Mar Bonet: <i>Què volen aquesta gent?</i> (EP)</p> <p>-Maria del Mar Bonet: "<i>Si vens prest</i>" (EP)</p>
--	--

<p>-Diciembre: Recital de Paco Ibáñez en el Teatro de la Comedia de Madrid; los aplausos interrumpen cierta parte de la interpretación de “La mala reputación” (adaptación de “La mauvaise réputation” de Georges Brassens).</p> <p>-Diciembre, 1: primer recital del colectivo Voces Ceibes como tal en el cine Capitol, presentado por Manuel María.</p> <p>-Diciembre, 3: Paco Ibáñez es invitado al CAUM con motivo del 20º aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos, para cantar junto a Hilario Camacho, Ignacio Fernández Toca y “Cachas”, pero su actuación es finalmente prohibida.</p> <p>-Diciembre, 9: a raíz de un recital conjunto con Paco Ibáñez, Xavier Ribalta es multado con una fuerte suma y se le prohíbe actuar en todo el territorio nacional. Se exilia en Francia.</p> <p>-Disolución del colectivo Setze Jutges.</p>	<p>-Raimon: “<i>Sobre la pau</i>” (EP)</p> <p>-Pi de la Serra: <i>Sóc el millor</i> (EP)</p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>24 canciones breves</i></p> <p>-Xavier González del Valle: <i>Xavier</i> (EP)</p> <p>-Xerardo Moscoso (EP)</p>
<h2>1969</h2>	
<p>-Guillermina Motta recibe un abucheo en el Palau de la Música Catalana por la atrevida letra del tema “No puc dormir soleta” (poema anónimo catalán del siglo XV).</p> <p>-Imanol graba su primer disco con un magnetofón en los bajos de la parroquia de su barrio en San Sebastián, bajo el pseudónimo de Mitxel Etxegarai: el disco vende 10.000 copias.</p> <p>-Se publica el disco monográfico de Serrat <i>Dedicado a Antonio Machado, poeta</i>.</p> <p>-A través del programa de radio <i>Poesía 70</i>, Juan de Loxa presenta al colectivo Manifiesto Canción del Sur.</p> <p>-Enero: comienza el ciclo anual “Otras músicas”, sesiones de recitales en las que actúan intérpretes ajenos al circuito comercial: cantautores, cantaores, rock progresivo e incluso música clásica. Se prohíbe a Pau Riba cantar en el Palau de la Música de Barcelona</p>	<p>-Pablo Guerrero: <i>Amapolas y espigas</i> (EP)</p> <p>-Mikel Laboa: <i>Bertolt Brecht</i> (EP)</p> <p>-Nuestro Pequeño Mundo: <i>Buenas noticias</i></p> <p>-Adolfo Celdrán: “<i>Cajitas</i>” (EP)</p> <p>-Els Sapastres: <i>Canciones del amor prohibido</i></p> <p>-Enrique Morente: <i>Cantes antiguos del flamenco</i></p> <p>-4 poemas de Miguel Hernández, Antonio Machado, Jesús L. Pacheco según Elisa Serna de “<i>La Trágala</i>”</p>

<p>-Primer sencillo de José Antonio Labordeta, que será secuestrado durante el estado de excepción, aunque ampliamente difundido por los medios clandestinos.</p> <p>-Enero, 14: Miro Casabella presenta a Voces Ceibes en Madrid, en la librería Cultart.</p> <p>-Enero, 25: con el estado de excepción decretado, son secuestrados 130 discos, de canción de autor la mayoría.</p> <p>-Febrero: Teresa Rebull comienza a actuar en la población de Bourg Madame (Francia) y publica su primer sencillo en Concèntric.</p> <p>-Febrero, 14: Primer recital de Manifiesto Canción del Sur en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada.</p> <p>-Julio, 15-17: Pablo Guerrero obtiene el premio a “mejor letra” por “Amapolas y espigas” en el Festival de Benidorm, quedando segundo en la clasificación general; esto le permite grabar su primer single en la discográfica “Acción” de Manuel Díaz.</p> <p>-Agosto, 26: tiene lugar, por iniciativa del grupo Pioners de l’Agrupament Escolta, en Canet de Mar (Barcelona), el primero de los que serán, a partir del 71, los recitales multitudinarios <i>Sis Hores de Cançó</i>, que conocerán ediciones anuales hasta 1975.</p> <p>-Diciembre, 13: Lluís Llach interpreta una versión instrumental de “L’estaca” durante su actuación en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, debido a la prohibición sobre la letra, ya que la censura acabó comprendiendo en ese año su significado, comenzando la serie de prohibiciones para su autor.</p> <p>-Diciembre, 15: Primera detención de Elisa Serna; se le impone una multa de 5.000 pesetas. Decide emigrar a París; Paco Ibáñez produce sus discos.</p>	<p>-Joaquín Díaz: <i>De mi álbum de recuerdos</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Dedicado a Antonio Machado, poeta</i></p> <p>-Pau Riba: <i>Dioptria</i></p> <p>-Dolors Laffitte: <i>Els petits cafés</i> (EP)</p> <p>-Paco Ibáñez <i>En el Olympia</i></p> <p>-Ismael <i>En España</i></p> <p>-Ovidi Montllor: “<i>Gola seca</i>” (EP)</p> <p>-Mikel Laboa: <i>Haika mutil</i> (EP)</p> <p>-Pere Tapias <i>i les seves cançons</i> (EP)</p> <p>-Manolo Díaz: <i>La juventud tiene razón</i> (EP)</p> <p>-José Menese: <i>La Mariana</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>La paloma</i></p> <p>-Paco Ibáñez: <i>La poesía española de hoy y de siempre 3</i> [Francia]</p> <p>-<i>Les seves primeres cançons/ Els èxits de</i> Lluís Llach</p> <p>-<i>Lluís Llach</i> (EP)</p> <p>-Cachas, Pau Riba, Jaume Sisa, Albert Batiste: <i>Miniatura</i> (EP)</p> <p>-Miro Casabella: <i>Miro canta cantigas de escarnho e de mal dizer</i> (EP)</p> <p>-<i>Pere Tapias</i> (EP)</p> <p>-Patxi Andión: <i>Retratos</i></p> <p>-<i>Teresa Rebull</i> (EP)</p> <p>-La Trinca: <i>Tots som pops</i></p> <p>-Vicente Araguas: <i>Vicente</i> (EP)</p> <p>-<i>Víctor Manuel</i></p> <p>-<i>Xerardo Moscoso</i> (EP)</p> <p>-<i>Xoán Rubia</i> (2 EPs)</p>
---	---

## 1970

-Pau Riba envía una butifarra envuelta en una senyera a los responsables del Palau de la Música Catalana como respuesta a su negativa a que actuase ahí.

-Ez Dok Amairu montan el espectáculo *Baga, Biga, Higa* en el Teatro Romea de Barcelona durante tres días.

-De la mano de Julia León, Barbara Dane llega a España y actúa en algunas universidades.

-Raimon en Estados Unidos: conoce a Pete Seeger y actúan juntos en el Carnegie Hall; graba un disco para Folkways: *Catalonian protest songs*.

-Grabación del LP colectivo *Cerca de mañana* (Le Chant du Monde), que reúne a cantantes de las diversas nacionalidades de España.

-Enero: la universidad advierte a Benedicto de que si reincide en sus actividades “contrarias al orden universitario” será expulsado.

-Antes del 25 de julio: Primer Festival de la Canción Ibérica en París; actúan Paco Ibáñez, Xavier Ribalta, José Menese y el portugués Luís Cília. A raíz de él, sin José Menese y con Miro Casabella y Xerardo Moscoso, emprenden una gira por diversas universidades de Francia a petición de éstas.

-La crítica especializada considera como el “mejor disco español” de aquel año *Silencio* de Adolfo Celdrán (quien también gana el primer premio del 1er encuentro de poesía joven); a Raimon, “mejor labor española”; a Pete Seeger, “mejor labor en el extranjero”; a *We shall overcome*, “mejor disco extranjero”; a “L'estaca” de Lluís Llach, “mejor canción”; y una recomendación especial para Elisa Serna

-Septiembre, 28: la acción calculada de agitadores de extrema derecha y de la propia policía consigue la prohibición definitiva para el espectáculo teatral *Castañuela 70*, representado en Madrid

-Las Madres del Cordero: “A beneficio de los huérfanos”/ “La niña tonta de papá rico” [EP].

-Lluís Llach: *Ara i aquí* [directo]

-Aguaviva: *Cada vez más cerca*

-Joaquín Díaz: *De la picaresca tradicional*

-Paco Ibáñez: *Del Olympia al Palais d'Esports*

-Pau Riba: *Dioptria 2*

-Alberto Cortez: *Distancia*

-Joaquín Díaz *En viaje*

-La Trinca: *Festa major*

-Xulio Formoso y otros: *Galicia canta* [Venezuela]

-Pablo Guerrero: *Junto al Guadiana* [EP]

-Joan Manuel Serrat: *Mi niñez*

-*Música dispersa*

-Raimon: *Per destruir aquell qui l'ha desert*

-Aguaviva: *Poetas andaluces de ahora*

<p>por el grupo Tábano con Las Madres del Cordero como parte musical del espectáculo.</p> <p>-Noviembre: Lluís Llach actúa en un recital en Varadero, Cuba, donde tiene una polémica con el cantante catalán franquista De Raymond, que no sólo pone en riesgo el recital de presentación en el Teatro Español de Madrid el 8 de diciembre, sino que endurece las persecuciones y prohibiciones sobre Llach.</p> <p>-Diciembre: a raíz del comienzo del <i>Proceso de Burgos</i>, Imanol se exilia a Francia; fija su residencia en Bayona. Al año siguiente conoce a Paco Ibáñez e inician colaboraciones.</p> <p>-Diciembre, 8: durante el recital de Lluís Llach en el Teatro Español, varios futuros ministros de UCD y del PSOE gritan, junto al público, “ETA sí, yanquis no”. Comienza una serie de prohibiciones para el cantante capaz de “revolucionar al público con la mirada”. Más tarde, con motivo de la condecoración de Franco al cantante De Raymond, la prensa se hace eco del incidente de Varadero, donde éste alabó las excelencias del régimen mientras que Llach lo atacó. Lluís Llach decide exiliarse a París.</p>	<p>-Pablo Guerrero: <i>Por un calle de Cáceres</i> (EP)</p> <p>-Víctor Manuel: <i>Quiero abrazarte tanto</i></p> <p>-José Menese: <i>Renuevo cantes viejos</i></p> <p>-José Menese: <i>Saetas de oro</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Serrat/ 4</i></p> <p>-Adolfo Celdrán: <i>Silencio</i></p> <p>-Nuestro Pequeño Mundo: <i>1x1</i></p> <p>-Soledad Bravo: <i>Volumen 3</i></p> <p>-Víctor Manuel y su tierra</p>
<b>1971</b>	
<p>-Actuación de Paco Ibáñez en la fiesta de <i>l'Humanité</i> en París, junto a Mikis Theodorakis y Joan Baez.</p> <p>-Festival de apoyo a las culturas oprimidas en París, con Lluís Llach, Maite Idirin y Mikel Laboa.</p> <p>-Septiembre, 18: primera edición real de <i>Les Sis Hores de la Cançó</i> en Canet de Mar.</p> <p>-Febrero: Pete Seeger paga la visita a Raimon del año pasado actuando en diversas ciudades españolas: actúa en Tarrasa sin problemas y en Barcelona con carga policial incluida, motivo por el cual se le prohíbe actuar. El día 15 actúa clandestinamente en el bar Llopart de</p>	<p>-Aguaviva: <i>Apocalipsis</i></p> <p>-Xesco Boix i Ara Va de Bo: <i>Ara va de bo</i></p> <p>-Dolors Laffitte: <i>Cançons d'Israel</i> [EP]</p> <p>-Mara y Paco Ibáñez: <i>Cantares de España</i> [Francia]</p> <p>-José Menese: <i>Cantes para el hombre nuevo</i></p> <p>-Raimon: <i>Catalonian protest songs</i> [EE.UU]</p> <p>-Aguaviva: <i>Cosmonauta</i> (EP)</p> <p>-José Menese: <i>Cuándo llegará el momento</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>Dame la mano</i></p> <p>-Pi de la Serra: <i>Disc-conforme</i></p> <p>-Pedro Ávila: <i>El hombre nuevo cantando</i></p>



<p>Sants.</p> <p>-Abril: Segundo Festival Ibérico de la Canción (el primero en España) en el Teatro Principal de Valencia, auspiciado por Paco Ibáñez; con Adolfo Celdrán, Maria del Mar Bonet, Miro Casabella, el argentino Poni Micharvegas, el portugués José Afonso y el propio Ibáñez.</p> <p>-José Antonio Labordeta publica en ediciones Javalambre su primer libro-disco, <i>Cantar y callar</i>: libro de poemas acompañado por un sencillo con cuatro de sus canciones.</p> <p>-Octubre, 27-31: actúa en el teatro Monumental de Madrid una delegación de artistas argentinos, entre los que se encuentra Jorge Cafrune, con el patrocinio de los Ministerios de Asuntos Exteriores e Información y Turismo, junto al Instituto de Cultura Hispánica. Cafrune permanece en España una temporada.</p> <p>-Diciembre, primera quincena: aparece la firma de Xerardo Moscoso, junto a la de otros intelectuales y artistas, en un documento de apoyo a José María Moreno Galván, publicado por <i>Informaciones españolas</i> (Nº 66, p. 9, Bruselas).</p>	<p>-Els Sapastres: <i>Els timbalers</i></p> <p>-Raimon <i>En Montevideo</i></p> <p>-Benito Lertxundi: <i>Ez Dok Amairu</i></p> <p>-Enrique Morente: <i>Homenaje flamenco a Miguel Hernández</i></p> <p>-Pau Riba: <i>Jo, la dona i el gripau</i></p> <p>-Manuel Gerena, Juan Varea: <i>Mano a mano</i></p> <p>-La Trinca: <i>L'orgue de gats</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Mediterráneo</i></p> <p>-Alberto Cortez: <i>No soy de aquí</i></p> <p>-Patxi Andión: <i>(Once canciones entre) paréntesis</i></p> <p>-Jaume Sisa: <i>Orgia</i></p> <p>-Raimon (LP)</p> <p>-José Menese: <i>Romance de Juan García</i></p> <p>-Nuevo Mester de Juglaría: <i>Romances y canciones populares</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Romanzas y cantigas sefardíes</i></p> <p>-Ovidi Montllor: <i>Sol d'estiu</i> (EP)</p> <p>-Pi de la Serra: <i>Triat i garbellat</i></p> <p>-La Trinca: <i>Trincar i riure</i></p> <p>-Aguaviva: <i>Who sing the revolution</i></p> <p>-Xulio Formoso [Venezuela].</p>
<b>1972</b>	
<p>-Se funda el semanario aragonés <i>Andalán</i>; en torno a ella surge la Nueva Canción Aragonesa.</p> <p>-Paco Ibáñez y Manuel Gerena actúan en Francia en los homenajes a Picasso.</p> <p>-Lluís Llach graba un especial en TVE, dirigido por Lluís Maria Güell, presentando algunas de las canciones de su nuevo LP, <i>Com un arbre nu</i>; el programa no se emite hasta principios de 1973.</p> <p>-Abril, 10-20: Xerardo Moscoso, Elisa Serna, Julia León, Benedicto y Bibiano actúan en la Exposición de Arte Contemporáneo en Milán.</p> <p>-Abril: Benedicto comienza su relación amistosa y profesional con José Afonso.</p>	<p>-Pablo Guerrero: <i>A cántaros</i></p> <p>-Manolo Díaz: <i>A divided family</i></p> <p>- Hilario Camacho: <i>A pesar de todo</i></p> <p>-Víctor Manuel y Ana Belén: <i>Al diablo con amor</i> (Banda Sonora)</p> <p>-La Trinca, varios: <i>Bestiari</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Canciones infantiles</i></p> <p>-Lluís Llach: <i>Com un arbre nu</i></p>

<p>-Mayo, 9: José Afonso actúa por primera vez en España y en Galicia, en Orense, acompañado por Benedicto, iniciador del recital. Al día siguiente, en un recital en el Burgo das Nacións (Santiago de Compostela), interpreta por primera vez en directo, acompañado también por Benedicto, “Grândola, vila morena”.</p> <p>-Últimas dos semanas de junio: Festival del Paseo de los Tristes en Granada; recitales de Enrique Morente, Carlos Cano, Sabicas, José Menese y Manuel Gerena, y conferencias organizadas por Poesía 70. También participa Manifiesto Canción del Sur.</p> <p>-Julio 11, 12 y 13: Joan Manuel Serrat ofrece tres recitales gratuitos en el teatro del Parque de Atracciones en la Casa de Campo (Madrid).</p> <p>-Septiembre, 15: José María Agüi, miembro de Manifiesto Canción del Sur, actúa en el concurso musical de TVE <i>La gran ocasión</i>, pero no gana. A pesar de los impedimentos, y de la prohibición de hablar de la situación social de Andalucía, Agüi no deja de referirse a sí mismo como miembro de Manifiesto Canción del Sur.</p> <p>-Septiembre: Primer Encuentro de la canción popular en La Laguna, promovido por Los Sabandeños (posteriormente será conocido como “Festival Sabandeño”).</p> <p>-Diciembre: Carlos Cano –quien considera haber ido en sustitución de Paco Ibáñez–, Francis Bebey, Drahomira Biligova, Amancio Prada, Enrique Morente, Mauricio Ohana y Manuel Gerena, participan en el <i>Homenaje mundial a García Lorca</i>, organizado en París por la UNESCO, aunque se prohibió la politización del acto. A su regreso a España, algunos de ellos fueron sancionados.</p> <p>-Escisión, y posterior disolución, de Ez Dok Amairu: siguen Laboa, los hermanos Artza y José Mari Zabala, que montan el espectáculo <i>Ikimilikiliklik</i>. Lete, Julen Lekuona y Antton Valverde, junto a</p>	<p>-Carlos Montero: <i>De la huella</i></p> <p>-Ricardo Cantalapiedra: <i>El profeta</i></p> <p>-Raimon <i>En vivo</i></p> <p>-Mikel Laboa: <i>Euskal Kanta Berria</i></p> <p>-Jei Noguerol (EP)</p> <p>-Aguaviva: <i>La casa de San Jamás</i></p> <p>-Luis Pastor: <i>La huelga del ocio</i> (EP)</p> <p>-Toti Soler: <i>Liebeslied</i></p> <p>-Manuel Gerena</p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Miguel Hernández</i></p> <p>-Miro Casabella (EP)</p> <p>-Imanol: ... <i>Orain borrokarenean</i> [Francia]</p> <p>-Patxi Andión: <i>Palabra por palabra</i></p> <p>-Patxi Andión: <i>Posiblemente</i></p> <p>-Elisa Serna: <i>Quejido</i> [Francia]</p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Romances tradicionales</i></p> <p>-Guillermina Motta i Enric Barbat: <i>Tango</i></p> <p>-M. Teresa Rubiato y Álex Kirchner (dirección: Joaquín Díaz): <i>Temas sefardíes</i></p> <p>-Ovidi Montllor: <i>Un entre tants...</i></p>
---	--

<p>varios cantantes vasco-franceses, forman el colectivo Zazpiribai.</p> <p>-Diciembre: entre Madrid y Londres se graba el LP de José Afonso, <i>Eu vou ser com a toupeira</i>, en el que interviene Benedicto.</p> <p>-Diciembre, 13: Homenaje de Poesía 70 a <i>Los 70 años</i> de Rafael Alberti, con un recital poético-musical en la librería Shakespeare and Company de París, a cargo de Enrique Morente, Juan de Loxa y Carlos Cano.</p>	<p>-Vicente Araguas: <i>Vicente</i> (EP)</p> <p>-La Trinca: <i>Xauxa</i></p> <p>-Pablo Guerrero: <i>Y los demás se fueron</i> (EP)</p>
<h2>1973</h2>	
<p>-El argentino Rafael Amor graba su segundo LP, <i>El hombre vino del barro</i> (DIRESA) en Barcelona</p> <p>-Por petición de su director, el cantautor Manolín Fernández presenta a algunos miembros de la Nueva Canción Asturiana en la Feria Nacional de Muestras de Asturias.</p> <p>-Charo García y José Manuel Caballero Bonald ponen en marcha el sello Pauta, dentro de la discográfica Ariola.</p> <p>-Marzo: Elisa Serna es detenida en el domicilio de sus padres; al no poder pagar la multa, se la encierra en la cárcel de Alcalá de Henares.</p> <p>-Mayo, 10: inauguración de la Sala Zeleste en Barcelona</p> <p>-Se publica, “a traición”, el LP <i>Todo está muy negro</i>, compuesto por la mayoría de temas de Las Madres del Cordero, sin la autorización del grupo, junto a la de otros intérpretes como Quintín Cabrera, Luis Pastor, Gabriel Salinas y Els Sapastres (que cantan a Jesús López Pacheco).</p> <p>-A raíz de las amenazas de un falangista y por las presiones policiales sobre su activismo político, Xerardo Moscoso se exilia a Suiza. Vivirá y trabajará entre este país y Francia.</p> <p>-El régimen de Pinochet prohíbe las canciones de Joan Manuel Serrat.</p> <p>-La discográfica chilena DICAP abre sede en Madrid que, junto a la de París,</p>	<p>- Patxi Andión: <i>A donde el agua</i></p> <p>-Lluís Llach a <i>l'Olympia</i></p> <p>-Ismael: <i>Alzo la voz</i></p> <p>-Nuestro Pequeño Mundo: <i>Al amanecer</i></p> <p>-Lluís Llach: <i>Ara i aquí</i> [estudio]</p> <p>-Teresa Rebull: <i>Arquer d'amor</i></p> <p>-La Trinca: <i>Ca barret</i></p> <p>-Ovidi Montllor: <i>Crònica d'un temps</i></p> <p>-Carlos Montero: <i>De las raíces</i></p> <p>-Ricardo Cantalapiedra: <i>De oca en oca y canto porque me toca</i></p> <p>-Toti Soler: <i>El gat blanc</i></p> <p>-Luis Pastor: <i>El niño yuntero</i> (EP)</p> <p>-Vainica Doble: <i>Heliotropo</i></p> <p>-Patxi Andión: <i>Joxe Maria Iparragirre</i></p> <p>-Suso Vaamonde: <i>Loitando</i></p> <p>-Los Juglares: <i>Lorca</i></p> <p>-La Trinca: <i>Mort de gana</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Per al meu amic</i></p> <p>-Francisco Curto: <i>Poema de Mío Cid</i> (EP)</p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>Rito</i></p> <p>-Nuevo Mester de Juglaría: <i>Romances y canciones populares II</i></p> <p>-Carlos Montero: <i>Tangos a mi manera</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>The music of Spain</i> [Estados Unidos]</p> <p>-José Menese: <i>Théâtre de l'Olympia</i></p> <p>-Las Madres del Cordero y otros: <i>Todo está muy negro</i></p>

<p>permite la continuidad de los músicos chilenos exiliados.</p> <p>-Noviembre, 18: Primer Encuentro de la Canción Aragonesa, que implica el dar a conocer el movimiento de la Nueva Canción aragonesa, con Labordeta, Pilar Garzón, Tomás Bosque, Joaquín Carbonell, Tierra Húmeda, Renaxer y La Bullonera.</p> <p>-Diciembre: Luis Pastor participa en un homenaje a Rafael Alberti en Ginebra.</p>	<p>-Víctor Manuel: <i>Verde</i></p> <p>-Desde Santurce a Bilbao Blues Band: <i>Vidas ejemplares</i></p>
<b>1974</b>	
<p>-Comienza a llegar el <i>canto exiliado</i> a España, especialmente de Argentina y Uruguay, debido a las complicaciones políticas de sus respectivos países. A comienzos de año, Claudina y Alberto Gambino llegan a España.</p> <p>-Se editan algunas canciones inéditas de Víctor Jara en Londres: <i>Manifiesto</i> (Logo Records, Transatlantic), que se editará en España como <i>Canciones póstumas</i> (Movieplay, 1975), en el que se incluyen dos temas titulados “Homenaje a Víctor Jara” de Labordeta y del dúo Eulogio Dávalos y Miguel Ángel Cherubito, respectivamente, para suplir las canciones que la censura prohíbe.</p> <p>-Se estrena la obra de teatro de Celdrán, <i>La virgen roja</i>, que acabará siendo prohibida a raíz de un artículo sobre ella en la publicación ultraderechista <i>Fuerza Nueva</i>.</p> <p>-Olga Manzano y Manuel Picón, junto a otros músicos latinoamericanos, representan la adaptación musical del drama <i>Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta</i>, de Pablo Neruda (1967), con la producción de Antonio Gómez, que también se graba para RTVE producido por Luis Calvo Teixeira. Su posterior grabación en disco constituirá la primera <i>cantata</i> producida en España.</p> <p>-Gonzalo García Pelayo funda, dentro de la discográfica Movieplay, el sello Gong, que publicará discos de cantautores latinoamericanos y españoles, pero</p>	<p>-Ovidi Montllor: <i>A Alcoi</i></p> <p>-Pi de la Serra a <i>l'Olympia</i></p> <p>-Raimon: <i>A Víctor Jara</i></p> <p>-Falsterbo 3: <i>Ai adéu cara bonica</i></p> <p>-Claudina y Alberto Gambino: <i>Aquí donde nos ven</i></p> <p>-Atahualpa Yupanqui y Paco Ibáñez</p> <p>-Mikel Laboa: <i>Bat-hiru</i></p> <p>-Antton Valverde, Julen Lekuona, Xabier Lete: <i>Bertso zaharrak</i></p> <p>-Raimon: <i>Campus de Bellaterra</i></p> <p>-UC: <i>Cançons d'Eivissa</i></p> <p>-Guillermina Motta: <i>Cançons que estimo per a la gent que estimo</i></p> <p>-Labordeta: <i>Cantar i callar</i></p> <p>-Manuel Gerena: <i>Cantes del pueblo para el pueblo</i></p>

<p>también de rock progresivo y flamenco, iniciándose con <i>Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta</i> de Olga Manzano y Manuel Picón.</p> <p>-El sello Gong edita el primer LP de Víctor Jara en España: <i>Te recuerdo Amanda</i> (1969), adaptación (supresión de algunas canciones, etc.) de la edición original de <i>Pongo en tus manos abiertas</i>.</p> <p>-Gonzalo Rei abre el local “Toldería” en Madrid: un lugar donde los músicos latinoamericanos interpretarán su producción.</p> <p>-Se desarrolla en las cuencas mineras asturianas las Camaretás: movimientos musicales y culturales de donde saldrán músicos como el dúo Nuberu.</p> <p>-Febrero, 2 y 3: Lluís Llach vuelve a actuar en Barcelona, tras cuatro años de prohibición, llenando el Palau de la Música.</p> <p>-Febrero, 18: II Encuentro de la Canción Aragonesa; repiten todos, excepto Pilar Garzón.</p> <p>-Marzo, 2: Labordeta y Ovidi Montllor convierten el recital que tenían programado aquel día en el paraninfo de la Universidad Autónoma de Barcelona en un homenaje a Salvador Puig Antich, ejecutado ese mismo día.</p> <p>-Marzo, 28: el programa “A su aire” de TVE retransmite la grabación del recital de Joan Manuel Serrat en “l’Aliança del Poble Nou”, levantándosele así el veto que había sobre él desde 1968.</p> <p>-Benedicto regresa a España; le sustituye Bibiano en su labor de acompañante de José Afonso.</p> <p>-Mayo, 21: tras el recital para presentar su disco en España, en el Monumental de Madrid, el uruguayo Daniel Viglietti, junto al editor de Edigsa y al gerente del teatro Monumental, es llevado a comisaría a causa de una manifestación producida tras el recital; tras esto, el cantante se traslada a París, en donde conocerá que se le ha prohibido la entrada a España.</p>	<p>-Alberto Cortez: <i>Como el ave solitaria</i></p> <p>-Patxi Andión: <i>Como el viento del norte</i></p> <p>-La Contra: <i>De Canarias somos</i></p> <p>-Rafael Amor: <i>El hombre vino del barro</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>En vivo!!</i> (“A su aire”)</p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>Espuma</i></p> <p>-Elisa Serna: <i>Este tiempo ha de acabar</i> [reedición depurada de <i>Quejido</i>]</p> <p>-Pi de la Serra: <i>Fills de Buda</i></p> <p>-Olga Manzano y Manuel Picón: <i>Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta</i></p> <p>-Lluís Llach: <i>I si canto trist...</i></p> <p>-Lluís Llach: <i>L’estaca</i> [versión francesa y sin censura de <i>a l’Olympia</i>]</p> <p>-José Menese: <i>Los que pisan la tierra</i></p> <p>-Maria del Mar Bonet</p> <p>-Pi de la Serra: <i>No és possible el que visc</i></p> <p>-Jarcha: <i>Nuestra Andalucía</i></p> <p>-Xavier Ribalta: <i>Onze cançons amb esperança</i></p> <p>-Benito Lertxundi: <i>Oro laño mee batek...</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Para vivir/ Canción</i></p>
--	---

<p>-Tras la cuarta edición de Les Sis Hores de Cançó en Canet, son arrestados por la guardia civil Toni Cruz y Joan Ramón Mainat, de La Trinca.</p> <p>-Julio, 15: el recital de Lluís Llach en el Teatre Lliure de Barcelona es grabado por TVE para emitirse en el programa “A su aire”; Llach se niega a interpretar “L’estaca”, habiéndosele permitido en esta ocasión tras numerosas prohibiciones, para no contribuir a la apariencia de normalidad del país. El programa, a causa de la censura, se emitirá el 11 de diciembre de 1976.</p> <p>-Octubre, 4: homenaje en Zaragoza a Ovidi Montllor por iniciativa de Plácido Serrano; actúan Pablo Guerrero, Adolfo Celdrán, José Antonio Labordeta, y Claudina y Alberto Gambino.</p> <p>-Octubre, 12 y 14: Leonard Cohen actúa por primera vez en España, en Barcelona y en Madrid respectivamente.</p> <p>-Noviembre: se inicia la constitución del Movimiento Popular da Canción Galega.</p> <p>-Diciembre: disolución de Voces Ceibes; Suso Vaamonde, que fue de los últimos en entrar, se empeña en mantenerlo vivo, lo cual crea cierta polémica con el grupo original.</p> <p>-Diciembre, 8: recital conjunto en el Olympia de París de Lluís Llach y Pi de la Serra.</p>	<p><i>infantil</i></p> <p>-Nuevo Mester de Juglaría: <i>Romances y canciones populares III</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Sephardic songs</i> [Estados Unidos]</p> <p>-Chicho Sánchez Ferlosio: <i>Spanska motståndssånger</i> [ Suecia, reedición]</p> <p>-Víctor Manuel: <i>Todos tenemos un precio</i></p> <p>-Amancio Prada: <i>Vida e morte</i></p> <p>-Xabier Lete</p>
<b>1975</b>	
<p>-El movimiento <i>Canarias: Pueblo, Palabra y Canción</i> organiza el recital “Primeras doce horas de música popular” en Guía de Isora.</p> <p>-I Encuentro de Música Popular Canaria, en Telde.</p> <p>-Disolución de Manifiesto Canción del Sur, meses después del abandono de Carlos Cano.</p> <p>-Febrero, 4-12: los cantautores, en calidad de trabajadores del espectáculo, también se suman a la huelga de los actores, a excepción, por lo menos, de dos: el día 6, a pesar de haber anunciado</p>	<p>-Carlos Cano: <i>A duras penas</i></p> <p>-Maria del Mar Bonet <i>a l’Olympia</i></p> <p>-Ovidi Montllor <i>a l’Olympia</i></p> <p>-Alberto Cortez: <i>A mis amigos</i></p> <p>-Luis Emilio Batallán: <i>Ahí ven o Maio</i></p> <p>-Rosa León: <i>Al alba</i></p> <p>-Jarcha: <i>Andalucía vive</i></p>

<p>públicamente su apoyo a la huelga, Patxi Andión celebra su actuación de aquella tarde (después aducirá incompatibilidades ideológicas, al militar él en la CNT); el viernes 7, Cecilia recibe una reprimenda por parte de Conchita Márquez Piquer, por acceder a cantar en el programa de TVE “Estudio 14’15”, en sustitución de Rosa León y del chileno Guillermo Basterrechea, que se negaron a hacerlo (el segundo, en calidad de sustituto de la primera).</p> <p>-Marzo, 2: se presenta el Movimiento Popular de Canción Galega en el macro-recital Festival Folk Galego, que congrega a más de 5.000 personas en el Pabellón del Obradoiro de Santiago. Poco después, Bibano y Benedicto abandonan el colectivo.</p> <p>-Mayo, 10: Elisa Serna es detenida e ingresa en la cárcel de mujeres de Picassent (Valencia) durante un mes, por “negarse” a pagar la multa impuesta por la gobernación por la presentación de su “Celda 105” en el recital de la facultad de Filosofía en la Universidad de Valencia el 24 de febrero.</p> <p>-Mayo: Víctor Manuel da un recital en el Pabellón de Deportes del Real Madrid cuyos beneficios van destinados a pagar las multas de la huelga de actores de este año.</p> <p>-En el viaje a Santander, Elisa Serna es detenida, responsabilizándola de las manifestaciones en la Universidad de Valladolid; se desarrolla una manifestación en la calle exigiendo su libertad, que se consigue días después por las gestiones de los estudiantes.</p> <p>-Mayo, 7: El quinto recital en el Palau de la Música para la presentación del disco <i>Viatge a Ítaca</i>, es suspendido debido a la detención de Lluís Llach; se le imponen 100.000 pesetas de multa y se le prohíbe ofrecer recitales, según Rodolfo Martín Villa, gobernador civil de Barcelona, por infringir la norma que prohíbe dirigirse directamente al público y entablar diálogo con él*. Vuelve a exiliarse. En</p>	<p>-Antton Valverde</p> <p>-<i>Así canta</i> El Cabrero</p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>Babel</i></p> <p>-Ana Belén: <i>Calle del Oso</i></p> <p>-Claudina y Alberto Gambino: <i>Canción del amor armado</i></p> <p>-Ramón Muntaner: <i>Cançó de carrer</i></p> <p>-Nuestro Pequeño Mundo: <i>Cantar de la tierra mía</i></p> <p>-Los Sabandeños: <i>Cantata del mencey loco</i></p> <p>-Manuel Gerena: <i>Cantes andaluces de ahora</i></p> <p>-Olga Manzano y Manuel Picón: <i>Caraballo mató a un gallo</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>Cómicos</i></p> <p>-Julia León: <i>Con viento fresco</i></p> <p>-Imanol, María Burruca (Elisa Serna), Michel Arbatz: <i>Contra la muerte. Espagne en marche</i> [Francia]</p> <p>-Adolfo Celdrán: <i>4.444 veces por ejemplo</i></p> <p>-Hilario Camacho: <i>De paso</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Del llano a la montaña</i></p> <p>-Jei Noguerol: <i>Denantes dos vinte anos</i></p> <p>-Triana: <i>El patio</i></p> <p>-Pau Riba: <i>Electròccid àxcid alquimístic xoc</i></p> <p>-Ricardo Cantalapiedra: <i>En casa de la Maruja</i></p> <p>-Pablo Guerrero <i>En el Olympia</i></p> <p>-Ana María Drack: <i>Enhorabuena</i></p>
--	--

<p>Londres compartirá escenario con un entonces desconocido Joaquín Sabina.</p> <p>-Mayo, 17-27: Homenaje de los Pueblos de España a Miguel Hernández en Orihuela.</p> <p>-Junio, 5: las “15 horas de música pop”, un macro-recital de grupos de rock en la plaza de toros de Burgos al que, poco antes de tener lugar, la prensa local dedica un desagradable y pésimo artículo desacreditándolo, al que la organización responde con una digna y educada carta. Actúan en él Hilario Camacho y Maria del Mar Bonet.</p> <p>-Julio, 12: en la edición de este año de <i>Sis Hores de Cançó</i>, Rafael Subirachs ofrece una emocionante versión del himno nacionalista “Catalunya, comtat gran” (“Els segadors”).</p> <p>-Julio, 26: multitudinario concierto de rock progresivo en Canet de Mar: <i>Canet Rock</i>. A pesar de la prohibición de actuar a Jaume Sisa, la organización le hace presente haciendo sonar por los altavoces su “Qualsevol nit pot sortir el sol” mientras él se queda quieto sobre el escenario.</p> <p>-Octubre, 12: por apoyar públicamente las declaraciones del presidente de México contra las últimas ejecuciones del franquismo, Serrat, que se encuentra en México, es expulsado de la Agrupación Sindical de Circo, Variedades y Folklore del Sindicato Provincial del Espectáculo, imposibilitando así cualquier posibilidad de trabajar en España como cantante. Se le instruye también un proceso como culpable posible de calumnias y se dicta una orden de busca y captura contra él.</p> <p>-Octubre, 30: movido por las cinco últimas sentencias de muerte, Raimon ofrece un recital en el Palau d’Esports de Barcelona, donde estrena su emblemático himno de clase “Jo vinc d’un silenci”.</p> <p>-Noviembre, 19: accidentado fin de carrera de Desde Santurce a Bilbao Blues Band, ya sin Moncho Alpuente, cuando son detenidos en una actuación porque Álvaro Ibernía apareció sobre el</p>	<p>-<i>Errobi</i></p> <p>-Joan Isaac: <i>És tard</i></p> <p>-Benito Lertxundi: <i>...eta maita herria, üken dezadan plazera</i></p> <p>-Aseari: <i>Euskal Herria 1975</i></p> <p>-Luis Pastor: <i>Fidelidad</i></p> <p>-Oskorri: <i>Gabriel Arestiren oroimenez</i></p> <p>-Pedro Ruy-Blas: <i>Luna llena</i></p> <p>-<i>Lurdes Iriondo</i></p> <p>-Pedro Faura: <i>Manifiesto</i> [Alemania]</p> <p>-Lole y Manuel: <i>Nuevo día</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Para piel de manzana</i></p> <p>-<i>Peio Ospital eta Pantxoa Carrere</i></p> <p>-Jaume Sisa: <i>Qualsevol nit pot sortir el sol</i></p> <p>-Nuevo Mester de Juglaría: <i>Romance de “El Pernales”</i></p> <p>-Benito Moreno: <i>Romance del Lute y otras canciones</i></p> <p>-Amancio Prada: <i>Rosalía de Castro</i></p> <p>-<i>Salvat-Papasseit per Ovidi Montllor</i></p> <p>-Enrique Morente: <i>Se hace camino al andar</i></p> <p> -<i>Serrat en vivo en España</i></p> <p> -José Menese: <i>Soleares del que nunca fue a Granada</i></p>
---	---



<p>escenario disfrazado de Juan Carlos de Borbón, con una calavera en la mano y contando chistes.</p> <p>-Noviembre, 20: mientras Franco agoniza, Lluís Llach actúa en el Théâtre de la Ville de París, y Elisa Serna y Teresa Rebull en Frankfort. El programa de TVE dirigido por José Infante, que tenía que grabarse ese día en la casa natal de Federico García Lorca, dedicado íntegramente a Manifiesto Canción del Sur, se suspende hasta nueva orden; se emitirá meses después.</p> <p>-Finales: Rafael Amor, tras un breve regreso a Argentina, se exilia en España, dado el peligroso clima político de su país.</p> <p>-Diciembre, 20: festival de villancicos progresistas en Pamplona (algo inédito): actúan Víctor Manuel, Pablo Guerrero, Luis Pastor, Luis Eduardo Aute, Rosa y Julia León.</p>	<p>-Somos</p> <p>-Labordeta: <i>Tiempo al tiempo</i></p> <p>-La Trinca: <i>Trincameron</i></p> <p>-Carlos Andreou: <i>Un peuple en lutte: Espagne</i> [Francia]</p> <p>-Lluís Llach: <i>Viatge a Itaca</i></p>
<h2>1976</h2>	
<p>-El movimiento <i>Canarias: Pueblo, Palabra y Canción</i> organiza en la Isleta un recital como acto fundacional del Movimiento por una Cultura Popular Canaria.</p> <p>-Al término del recital de Labordeta en Colonia, exbrigadistas internacionales acaban cantando “¡Ay Carmela!”.</p> <p>-I Endecha, en la Universidad Laboral: encuentro en donde se potencia el resurgir del movimiento regionalista asturiano y en la que participan cantautores y grupos como La Turulla, Manolín Fernández y Carlos Rubiera. En su segunda edición se incorporará el dúo Nuberu.</p> <p>-Xerardo Moscoso vuelve del exilio, pero se le imposibilita el trabajo y se le deniega la nacionalidad española, así como su titulación universitaria. Tras un concierto conjunto con Paco Ibáñez en Vigo, las autoridades le dan treinta días para abandonar el país: se instala en México.</p>	<p>-El Cabrero: <i>A esta tierra que es mi mare</i></p> <p>-Carlos Cano: <i>A la luz de los cantares</i></p> <p>-Manuel Gerena: <i>Ábreme las puertas, pueblo</i></p> <p>-Adolfo Celdrán: <i>Al borde del principio</i></p> <p>-Benedicto e Bibiano <i>Ao vivo na Coruña</i> 25-06-1976 [grabación clandestina]</p> <p>-Lluís Llach: <i>Barcelona, Gener de 1976</i></p> <p>-Elisa Serna: <i>Brasa viva</i></p> <p>-Xosé Manuel Conde: <i>Bule, berra, chora</i></p> <p>-Jarcha: <i>Cadenas</i></p> <p>-Antonio Resines y Teresa Cano: <i>Canciones de cárcel de Ho Chi Minh</i></p> <p>-Al Tall: <i>Cançó popular al País Valencià</i></p> <p>-Núria Feliu: <i>Cançons d'Apel·les Mestres</i></p> <p>-Maria del Mar Bonet: <i>Cançons de festa</i></p>

<p>-Enero, 15, 16 y 17: tras muchas prohibiciones, Lluís Llach ofrece importantes recitales en el Palau d'Esports de Barcelona, con importante presencia de la oposición y de la cultura catalana.</p> <p>-Enero, 18: Manuel Gerena es detenido en su casa por los sucesos del día anterior, cuando ante la no autorización de su recital en el Teatro Lope de Vega de Sevilla explicó a su público en la calle lo que había pasado y cantó su tema dedicado a los encausados del “proceso 1001”, «una copla que me han autorizado en Madrid y que no me prohíbe ni Dios»; tras lo cual se produjo una manifestación de la que él se mantuvo al margen. El día 21 es puesto en libertad incondicional y se le impone una multa; también se prohibió su recital en el Palau de Barcelona.</p> <p>-Febrero, 5: histórico macro-recital de Raimon en el Pabellón de Deportes del Real Madrid, que cobra una alta significación política; son invitados personalidades como Marcelino Camacho, Gabriel Celaya, Simón Sánchez Montero y Felipe González, entre otros.</p> <p>-Huyendo del golpe militar en Argentina, el uruguayo Alfredo Zitarrosa se exilia en España.</p> <p>-Marzo: Celso Emilio Ferreiro acude como espectador a una de las sesiones del espectáculo “Agora entramos nós” de Benedicto y Bibiano, en el local del TEI en Madrid.</p> <p>-Marzo, 10: primera asamblea de cantantes y músicos, en donde se exponen los puntos de un futuro sindicato unitario.</p> <p>-Abril, 23: con motivo de la aparición de <i>Avui</i>, La Trinca ofrece un recital gratuito a todo aquel que se presentase con un ejemplar de este diario.</p> <p>-Mayo, 9: Festival de los Pueblos Ibéricos en el campus de la Universidad Autónoma de Madrid, que se abre con un minuto de silencio en recuerdo a los</p>	<p>-Manuel Gerena: <i>Cantando a la libertad</i></p> <p>-Luis Marín: <i>Cantata de Andalucía</i></p> <p>-Labordeta: <i>Cantes de la tierra adentro</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>Canto para todos</i></p> <p>-Amancio Prada: <i>Caravel de caraveles</i></p> <p>-José Barba: <i>Compañeros... ¡Unidos!</i></p> <p>-Joaquín Carbonell: <i>Con la ayuda de todos</i></p> <p>-Vainica Doble: <i>Contracorriente</i></p> <p>-Tomás Bosque: <i>Cuando los tiempos vienen mejores</i></p> <p>-Carlos Montero: <i>De allá lejos y este tiempo</i></p> <p>-Quintín Cabrera: <i>De qué se ríe?</i></p> <p>-Al Tall: <i>Deixeu que rode la roda</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>10</i></p> <p>-Pedro Ruy Blas &amp; Dolores: <i>Dolores</i></p> <p>-Raimon: <i>El recital de Madrid</i></p> <p>-UC: <i>En aquesta illa tan pobra</i></p> <p>-Víctor Manuel <i>En directo</i></p> <p>-Jarcha: <i>En el nombre de España</i></p> <p>-Juan Carlos Senante: <i>Entre amigos</i></p> <p>-José Pérez: <i>España Castilla Libertad</i> [Francia]</p> <p>-Bibiano: <i>Estamos chegando ó mar</i></p> <p>-Varios: <i>Forgesound</i></p> <p>-Fuxan os Ventos</p> <p>-Jaume Sisa: <i>Galeta galàctica</i></p> <p>-Xerardo Moscoso: <i>Galicia</i></p> <p>-Imanol: <i>Herriak ez du barkatuko</i></p> <p>-Xabier Lete: <i>Kantatzera noazu</i></p> <p>-La Bullonera</p>
---	---

<p>obreros de Vitoria; durante la actuación de Benedicto, una persona accede al escenario para leer el comunicado del asesinato de Ricardo García Pellejero por elementos ultraderechistas en la concentración carlista anual de Montejurra, produciéndose una gran tensión. Los organizadores deciden continuar con el festival. Acudieron más de 60 mil asistentes.</p> <p>-Antes del 5 de junio: Raimon denuncia a TVE por incumplimiento de contrato, debido a que justo en el momento en que iba a grabar un especial se dio orden de interrumpirlo.</p> <p>-Junio, 15: primer concierto de la Nueva Trova cubana en España, en el Teatro Monumental de Madrid, con Pablo Milanés, Sara González, Amaury Pérez y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, después de que Gong comenzara a editar los discos de este movimiento en España.</p> <p>-Julio, 24: se produce un apagón cuando Coses comenzaba su tercera canción en la edición de <i>Sis Hores de Canço</i>. Todo parece apuntar a un sabotaje de la extrema derecha.</p> <p>-Julio, 30: V Festival Iberoamericano de la Canción de la Rábida: actúa Carlos Puebla. Al término del festival, la policía conmina a Soledad Bravo a abandonar España en el plazo de cinco horas.</p> <p>-Julio, 31: incidentes durante el recital del grupo de folk castellano La Fanega en Santander, provocados por elementos ultraderechistas que lanzaron cócteles molotov, sin causar heridos, e insultaron al grupo llamándoles “asesinos”.</p> <p>-Agosto, 2: muere la cantautora Cecilia en un accidente de tráfico.</p> <p>-Agosto, 4: el gobierno civil de Santander prohíbe la celebración del multitudinario Festival de los Pueblos Europeos, convocado por el SDEU.</p> <p>-Agosto, 5: Encuentro del Arte y la Cultura con los Pueblos de España, en donde participan varios cantautores de</p>	<p>-Francisco Curto: <i>La guerra civil española</i></p> <p>-Daniel Vega: <i>La noche que precede a la batalla</i></p> <p>-José Menese: <i>La palabra</i></p> <p>-<i>La verdad de</i> Manuel Gerena</p> <p>-León Felipe, Varios: <i>León Felipe y sus intérpretes</i>, Vols. 1 y 2</p> <p>-Alfredo Carrión: <i>Los andares del alquimista</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Los Ángeles 76</i></p> <p>-Nuevo Mester de Juglaría: <i>Los comuneros</i></p> <p>-José Menese: <i>Los que pisan la tierra</i></p> <p>-Francisco Curto: <i>Miguel Hernández</i> [Francia, grabado en 1974]</p> <p>-Fernando Unsain: <i>Nire aitaren etxea defendituko dut</i></p> <p>-Rafael Amor: <i>No me llames extranjero</i></p> <p>-Taburiente: <i>Nuevo cauce</i></p> <p>-Rosa León: <i>Oído por ahí</i></p> <p>-La Trinca: <i>Opus 10</i></p> <p>-Lole y Manuel: <i>Pasaje del agua</i></p> <p>-El Lebrijano: <i>Persecución</i></p> <p>-Pablo Guerrero: <i>Porque amamos el fuego</i></p> <p>-Jaume Arnella: <i>Potser ja és l'ara l'hora</i></p> <p>-Ramón Muntaner: <i>Presagi</i></p> <p>-Claudina y Alberto Gambino: <i>Quiero decir tu nombre, libertad</i></p> <p>-Laurentino: <i>Rafael Alberti, el poeta en la calle</i> [Francia]</p> <p>-Luis Díaz Viana, Joaquín Díaz, María</p>
--	--

<p>diversas regiones, junto a los chilenos Patricio Castillo, Isabel y Tita Parra, el uruguayo Quintín Cabrera y el grupo de rock Coz.</p> <p>-Agosto, 20: con motivo de la amnistía decretada, Joan Manuel Serrat vuelve a España, recibido por una gran multitud. Imanol regresa del exilio, pero las críticas en el País Vasco a su decisión de incluir tres temas en castellano en su disco <i>Herriak ez du barkatuko</i>, le hacen plantearse volver a Francia, cosa que, finalmente, no hace.</p> <p>-Septiembre: Rafael Amor aparece en el programa de televisión <i>Directísimo</i>, presentado por José María Íñigo.</p> <p>-Octubre, 9: por orden gubernativa, se prohíbe la radiodifusión del tema “Libertad sin ira” de Jarcha, aunque durará poco.</p> <p>-Septiembre, 18: se suspende a la mitad la Trovada dels Pobles en el estadio del Levante en Valencia, por la presencia de “banderas no autorizadas” (es decir, la todavía ilegal <i>ikurrina</i> y otras actuales banderas autonómicas).</p> <p>-Octubre y diciembre: Serrat emprende una gira por barrios de Barcelona a beneficio de las asociaciones de vecinos. En diciembre comparte cartel con Georges Brassens en el Bobino de París.</p> <p>-Noviembre, 20: tras largas negociaciones, se impide finalmente a Pi de la Serra celebrar un recital en el Pabellón de Deportes del Real Madrid, semejante al de Raimon de este año. Siete días después, actúa los días 29 y 30 en el Teatro Alcalá.</p> <p>-Diciembre, 11: “Libertad sin ira” número uno en las listas de ventas.</p> <p>-Diciembre, 17: Mikis Theodorakis actúa en el Palau d’Esports de Barcelona.</p>	<p>Salgado: <i>Recuerdo y profecía por España</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Romances populares</i></p> <p>-Urko: <i>Sakonki maite zaitut, Euskal Herria</i></p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>Sarcófago</i></p> <p>-Agapito Marazuela, varios: <i>Segovia viva</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Selección</i></p> <p>-Gente del Pueblo: <i>Sevillanas reivindicativas</i></p> <p>-Gorka Knörr: <i>Txalaparta</i></p> <p>-Carlos Andreou: <i>Un peuple en lutte: Espagne</i> [Francia]</p> <p>-Luis Pastor: <i>Vallecas</i></p> <p>-Coses: <i>Via fora!</i></p> <p>-Patxi Andión: <i>Viaje de ida</i></p> <p>-Pedro Faura: <i>Volver no es volver atrás</i> [Alemania]</p>
<b>1977</b>	
<p>-Sergio Aschero (Los Lobos, Los Juglares) publica en Madrid su <i>Teoría desprejuiciada de la música</i> (Editorial</p>	<p>-Pi de la Serra <i>a Madrid</i></p> <p>-A Roda</p> <p>-Varios: <i>Abolición (canciones y textos</i></p>

<p>Alpuerto), fruto de su investigación iniciada en 1966 sobre cómo transcribir la música de los indios de Jujuy.</p> <p>-Poni Micharvegas llega a España.</p> <p>-Rafael Alberti interviene activamente en el disco de Soledad Bravo <i>Rafael Alberti</i> (CBS).</p> <p>-El nicaragüense Carlos Mejía Godoy y su grupo Los de Palacagüina, se instalan en España, huyendo del clima político de Nicaragua.</p> <p>-I Encuentro de Música Popular de Solidaridad Canaria, en la plaza de Toros de Santa Cruz de Tenerife.</p> <p>-Raimon reaparece en televisión, en un programa para el circuito catalán, con guión de Joan Fuster y dirigido por Mercè Vilaret.</p> <p>-Con la edición de su disco <i>Lau haizetara</i>, Imanol introduce en España al grupo bretón de folk Gwendal.</p> <p>-Marzo: recitales de Labordeta en Zaragoza en homenaje a su hermano Miguel Labordeta.</p> <p>-Marzo, 16: la gobernación prohíbe el recital-homenaje que varios cantautores, folkloristas y grupos de folk iban a rendir a Agapito Marazuela durante cinco horas en el Pabellón de Deportes del Real Madrid. La organización decidió celebrar una cena-homenaje en un restaurante segoviano al que acudieron más de cien personas.</p> <p>-Marzo-Abril: Manuel Gerena, Víctor Manuel, Labordeta, Maria del Mar Bonet, Joan Isaac, Gorka Knörr, Benedicto y Bibiano actúan en el <i>Primo Festival della Canzone Popolare Víctor Jara</i>, organizado en memoria del cantautor chileno en Turín, junto a cantantes de todo el mundo, como Pete Seeger.</p> <p>-Abril, 23: cantaores, cantautores y bandas de rock andaluces se dan cita en el macro-festival “Chapina, Sábado de Feria”.</p> <p>-Junio, 15-24: Raimon emprende una gira por Japón, que en parte es una respuesta a los que pretenden utilizarle políticamente</p>	<p><i>contra la pena de muerte</i>)</p> <p>-Xerardo Moscoso: <i>Acción galega</i></p> <p>-Joan Baptista Humet: <i>Aires de cemento</i></p> <p>-Pi de la Serra <i>al Palau d'Esports</i></p> <p>- Bibiano: <i>Alcabre</i></p> <p>-Maria del Mar Bonet: <i>Alenar</i></p> <p>-Manuel Gerena: <i>Alianza del Pueblo Nuevo</i></p> <p>-Massiel: <i>Alienación</i></p> <p>-Xavier Ribalta: <i>Altres parets de somni</i></p> <p>-Pepe Suero: <i>Andalucía, la que divierte</i></p> <p>-Rafael Subirachs: <i>Bac de roda</i></p> <p>-Massiel: <i>Baladas y canciones de Bertolt Brecht</i></p> <p>-Lluís Llach: <i>Campanades a morts</i></p> <p>-Coro Popular Jabalón [Nuestro Pequeño Mundo]: <i>Canciones de libertad</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>Canto para todos</i></p> <p>-Elisa Serna: <i>Choca la mano!</i></p> <p>-Ramón Muntaner: <i>Cròniques</i></p> <p>-Carmen, Jesús e Iñaki: <i>De lunes a sábado</i></p> <p>-Ovidi Montllor: <i>De manars i garrotades</i></p> <p>-Ana Belén: <i>De paso</i></p> <p>-Joaquín Carbonell: <i>Dejen pasar</i></p> <p>-Adolfo Celdrán: <i>Denegado</i></p> <p>-Enrique Morente: <i>Despegando</i></p> <p>-Luis Marín: <i>El anarquismo andaluz</i></p> <p>-María Salgado: <i>El calendario del pueblo</i></p> <p>-Núria Feliu: <i>El cant del poble</i></p> <p>-Labordeta <i>En directo</i></p> <p>-Antonio Mata: <i>Entre la lumbre y el frío</i></p> <p>-Los Juglares: <i>Está despuntando el alba</i></p> <p>-Emilio Cao: <i>Fonte do Araño</i></p> <p>-Urko: <i>Hemen gaude!</i></p> <p>-Triana: <i>Hijos del agobio</i></p> <p>-Enrique Morente: <i>Homenaje a D. Antonio Chacón</i></p> <p>-Maria Manoela: <i>Idioma meu</i></p> <p>-Paco Ibáñez <i>interpreta a Pablo Neruda/ Cuarteto Cedrón interpreta a Raúl González Tuñón</i></p> <p>-La Bullonera 2</p>
--	---

<p>para las elecciones generales.</p> <p>-Junio, 16: primera, y pasada por agua, Fiesta del PCE, que tiene lugar en Torrelodones; actúan Manuel Gerena, José Luis “Zorro”, Canzoneri Internazionali, Paola Pitágora, Melina Mercuri, Jules Dassin, Víctor Manuel, Josele Román, Pablito Calvo, Ana Belén, Concha Velasco y Antonio Gala entre otros. Desde entonces, la anual Fiesta del PCE ha reunido en sus escenarios actuaciones de, sobre todo, cantautores, grupos de folk y de rock.</p> <p>-Octubre, 12: Fiesta de la Solidaridad entre los Pueblos de España y Latinoamérica, en el que además participaron el grupo folklórico saharaui El Uali Mustafá Sayed (nombre de un miliciano saharaui) y el ballet guineano Lobako.</p> <p>-Octubre, 23: Al Tall rinde homenaje a Miquel Grau en el tradicional <i>Aplec</i> en el Monasterio del Puig, interpretando su <i>réquiem</i> “A Miquel Grau”.</p> <p>-Adolfo Celdrán publica <i>Denegado</i>: un disco en donde recopila aquellos temas que le habían sido prohibidos total o parcialmente; musicaliza las obras “Brecht 39” para el grupo de teatro “La Cizalla” de Madrid, y “La Excepción y la Regla”, de B. Brecht, para el grupo “La Carátula” de Elche.</p> <p>-Carlos Cano colabora con el PSA de cara a las elecciones constituyentes grabando una versión del “Himno de Andalucía” de Blas Infante, junto a otros temas suyos, en un disco editado por este partido.</p> <p>-Noviembre, 15: durante su actuación en el programa de televisión <i>Fiesta</i>, Joan Baez dedica una canción a “La Pasionaria”.</p> <p>-Noviembre, 26: I Festival de la Emigración Andaluza en el Palacio de Deportes del Real Madrid, en donde intervienen artistas e intelectuales andaluces, entre ellos: Carlos Cano, Juan Antonio Muriel, Antonio Mata, Enrique Morente, José Menese, Gente del Pueblo,</p>	<p>-Jaume Sisa: <i>La catedral</i></p> <p>-Hilario Camacho: <i>La estrella del alba</i></p> <p>-La Fanega</p> <p>-Paco Muñoz: <i>La llibertat la picaren</i></p> <p>-Pedro Ruy-Blas/ Dolores: <i>La puerta abierta</i></p> <p>-Imanol: <i>Lau haizetara</i></p> <p>-Pau Riba: <i>Licors</i></p> <p>-Raimon: <i>Lliurament del cant</i></p> <p>-Lole y Manuel</p> <p>-O Carro: <i>Manifesto</i></p> <p>-Oskorri: <i>Mosen Bernat Etxepare</i></p> <p>-Luis Pastor: <i>Nacimos para ser libres</i></p> <p>-Avelino: <i>Ni rejas ni fronteras</i></p> <p>-Suso Vaamonde: <i>Nin rosar un laído</i></p> <p>-Aguaviva: <i>No hay derecho</i></p> <p>-Fuxan os Ventos: <i>O tequeletéquele</i></p> <p>-Lluís Miquel i 4Z: <i>Onze cançons i un adéu</i></p> <p>-Francisco Díaz: <i>Páginas</i></p> <p>-Olga Manzano y Manuel Picón: <i>Papá Bolero</i></p> <p>-Nuevo Mester de Juglaría: <i>Párate y te contaré...</i></p> <p>-Rafael Amor: <i>Personajes</i></p> <p>-Juan Antonio Muriel: <i>Poder andaluz</i></p> <p>-Benedicto: <i>Pola unión</i></p> <p>-Gente del Pueblo: <i>Sevillanas democráticas</i></p> <p>-Marina Rossell: <i>Si volieu escoltar</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>Spanien [RDA]</i></p> <p>-Miro Casabella: <i>Ti, Galiza</i></p> <p>-El Cabrero: <i>Tierras duras</i></p> <p>-Miro Casabella: <i>Treboada</i></p> <p>-La Trinca: <i>Trempera matinera</i></p> <p>-La Trinca: <i>Vestits de milionaris</i></p> <p>-Joan Isaac: <i>Viure</i></p> <p>-La Fanega: <i>Y a cada paso que demos</i></p> <p>-Benito Lertxundi: <i>Zuberoa/ Askatasunaren semeei</i></p>
---	--

Jarcha y Carmen Linares.	
<b>1978</b>	
<p>-II Encuentro de Música Popular Canaria, Telde.</p> <p>-Marzo: segunda visita de Pete Seeger a España; actúa los días 11 y 12 en Barcelona y en Madrid, respectivamente.</p> <p>-Abril: el Palau de la Música Catalana deniega actuar a Carlos Cano y al grupo Coses, amparándose en la decisión de ofrecer sólo repertorios clásicos.</p> <p>-Junio: un comando ultraderechista coloca dos bombas en el chalet de Víctor Manuel y Ana Belén en Torrelodones.</p> <p>-Junio, 21: fallece Luis Marín en un atropello; se sospechó de un atentado ultraderechista.</p> <p>-Julio, 15: última edición (sin saberlo) de <i>Sis Hores de Cançó</i>, que acoge a 50.000 personas; se dedica a Euskadi y a la libertad de expresión, encarnada en el caso de Els Joglars. Fracaso de la edición de Canet Rock.</p> <p>-Agosto, 3: accidentada actuación de Marina Rossell en el Expo-Canción en Roda de Bará (Tarragona), al interpretar un tema a favor de la libertad de expresión y a favor de Els Joglars ante el ministro Rodolfo Martín Villa, y “dedicar” otra canción a la duquesa de Franco.</p>	<p>-Chicho Sánchez Ferlosio: <i>A contratiempo</i></p> <p>-Paco Ibáñez: <i>A flor de tiempo</i></p> <p>-El Cabrero: <i>A paso lento</i></p> <p>-Pablo Guerrero: <i>A tapar la calle</i></p> <p>-Taburiente: <i>Ach Guañac</i></p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>Albanta</i></p> <p>-Ana Belén: <i>Ana</i></p> <p>-José Menese: <i>Andalucía. 40 años</i></p> <p>-Nuberu: <i>Asturies, ayer i güei</i></p> <p>-Errobi: <i>Bizi bizian</i></p> <p>-Antonio Gómez y Antonio Resines: <i>Cantata del exilio</i></p> <p>-Manuel Gerena: <i>Canto a la unidad de verdad</i></p> <p>-Gato Pérez: <i>Carabruta</i></p> <p>-Xesco Boix: <i>5 formigues fan + que 4 elefants</i></p> <p>-Quintín Cabrera: <i>Como mi Uruguay no había</i></p> <p>-Nuevo Mester de Juglaría: <i>10 años de canción tradicional</i></p> <p>-La Trinca: <i>Don Jaume el Conquistador</i></p> <p>-Patxi Andión: <i>El cancionero prohibido</i></p> <p>-Lluís Llach: <i>El meu amic el mar</i></p> <p>-Ana María Drack: <i>Está prohibido</i></p> <p>-Fuxan os Ventos: <i>Galicia canta ó neno</i></p> <p>-Urko: <i>Gure lagunei</i></p> <p>-Joaquín Sabina: <i>Inventario</i></p> <p>-Carmen, Jesús e Iñaki: <i>Iregua</i></p> <p>-Koska</p> <p>-Claudina y Alberto Gambino: <i>Llamas</i></p> <p>-Xabier Lete: <i>Lore bat, zairu bat</i></p> <p>-Marisol</p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>1978</i></p> <p>-Suso Vaamonde: <i>Os sonhos na gaiola</i></p> <p>-Marina Rossell: <i>Penyora</i></p> <p>-Coses: <i>Perque no s'apagui l'aire</i></p> <p>-Pilocho</p> <p>-Jarcha: <i>Por las pisadas</i></p>

<p>-Agosto, 6: Encuentro de Música Popular de Santa Brígida, en Gran Canaria</p> <p>-Septiembre-octubre: Benedicto de gira por Venezuela; aparece un par de veces en la televisión nacional junto al nicaragüense Luis Enrique Mejía Godoy.</p> <p>-En un festival organizado por la CNT, Luis Eduardo Aute vence finalmente su reticencia a cantar en público y comienza a ofrecer recitales.</p>	<p>-Labordeta: <i>Que no amanece por nada</i></p> <p>-Juan Carlos Senante: <i>¿Qué te pasa, tierra mía?</i></p> <p>-Elisa Serna: <i>Regreso a la semilla</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Romances de ciego</i></p> <p>-Fuxan os Ventos: <i>Sementeira</i></p> <p>-Joaquín Carbonell: <i>Semillas</i></p> <p>-Gente del Pueblo: <i>Sevillanas de la autonomía</i></p> <p>-Teresa Cano: <i>Si las cosas no fueran tan enojosas</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>Soy un corazón tendido al sol</i></p> <p>-Rosa León: <i>Tiempo al tiempo</i></p> <p>-Tomás Bosque</p> <p>-Ramón Muntaner: <i>Veus de llun i celobert</i></p> <p>-Paco Muñoz: <i>Vindrà un vaixell</i></p> <p>-Carlos Andreou: <i>Viva la vida</i> [Francia]</p>
<b>1979</b>	
<p>-Lluís Llach obtiene el premio “Luigi Tenco” en San Remo, en su VI edición.</p> <p>-Premio “Fotogramas de Plata” a Marina Rossell por su disco <i>Penyora</i>.</p> <p>-Junio: Suso Vaamonde es detenido y, posteriormente, encerrado en prisión por “ofensas a la patria” durante un recital antinuclear en Pontevedra.</p>	<p>-Milladoiro: <i>A Galicia de Maeloc</i></p> <p>-Emilio Cao: <i>A lenda da pedra do destino</i></p> <p>-Maite Idirin: <i>Ahizpatasuna</i></p> <p>-Bibiano: <i>Aluminio</i></p> <p>-Errobi: <i>Ametsaren bidea</i></p> <p>-Jaume Sisa: <i>Antaviana</i></p> <p>-Patxi Andión: <i>Arquitectura</i></p> <p>-Koska: <i>Bihozkadak</i></p> <p>-Ovidi Montllor: <i>Bon vent i barca nova</i></p> <p>-Los Sabandeños: <i>Canarios en la independencia de Latinoamérica</i></p> <p>-Amancio Prada: <i>Canciones de amor y celda</i></p> <p>-Paco Ibáñez canta a Brassens</p> <p>-Labordeta: <i>Cantata para un país</i></p> <p>-Cante grande de José Menese</p> <p>-Carlos Cano: <i>Crónicas granadinas</i></p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>De par en par</i></p> <p>-Ovidi Montllor Diu “Coral romput” de Vicent Andrés Estellés</p> <p>-Rafael Amor: <i>El loco de la vía</i></p> <p>-A Roda: <i>Falemos galego</i></p>



<p>-Julio: primer año en el que no se celebra <i>Sis Hores de Cançó</i>; tampoco se celebrará al año siguiente.</p> <p>-Julio, 2: fallece Carmen Medrano, miembro del trío Carmen, Jesús e Iñaki. Días después se le rinde un homenaje en el que participan Elisa Serna, La Bullonera, Labordeta, Imanol, Joaquín Sabina, Jorge Melgarejo y Chema Purón, entre otros.</p> <p>-Septiembre, 23: Llach, primer cantante no lírico que actúa en el Liceo de Barcelona.</p> <p>-Octubre, 28: poetas y cantautores rinden homenaje a Celso Emilio Ferreiro en Santiago, en un festival organizado por Comisiones Obreras y UGT; en el comité organizador participa Benedicto, quien también actúa.</p>	<p>-Joan Baptista Humet <i>Fins que el silenci ve</i></p> <p>-Urko: <i>Goiherri</i></p> <p>-La Bullonera 3</p> <p>-Aguaviva: <i>La invasión de los bárbaros</i></p> <p>-Jaume Sisa: <i>La magia de l'estudiant</i></p> <p>-Manuel Gerena: <i>Levante</i></p> <p>-Suso Vaamonde: <i>Limiar</i></p> <p>-DOA: <i>O son da estrela escura</i></p> <p>-Benedicto: <i>Os nomes das cousas</i></p> <p>-Oskorri</p> <p>-La Trinca: <i>Pel broc gros</i></p> <p>-Pi de la Serra: <i>Pijama de saliva</i></p> <p>-Pedro Ávila: <i>Poetas mexicanos</i></p> <p>-Al Tall: <i>Quan el mal ve d'Almansa...</i></p> <p>-Raimon: <i>Quan l'aigua es queixa</i></p> <p>-Pi de la Serra, Maria del Mar Bonet: <i>Quico-Maria del Mar</i></p> <p>-Gato Pérez: <i>Romesco</i></p> <p>-Maria del Mar Bonet: <i>Saba de terror</i></p> <p>-Imanol: <i>Sentimentuen hauspoz</i></p> <p>-Joaquín Carbonell: <i>Sin ir más lejos</i></p> <p>-Xocaloma: <i>Soio un sono</i></p> <p>-Triana: <i>Sombra y luz</i></p> <p>-Lluís Llach: <i>Somniem</i></p> <p>-Suburbano</p> <p>-Suburbano va</p> <p>-Gente del Pueblo: <i>Tierra y libertad</i></p> <p>-Quintín Cabrera: <i>Un largo abrazo de agua</i></p>
<h2>1980</h2>	
<p>-El cantante Jacek Kaczmarski adapta “L'estaca” al polaco, “Mury” (“muros”), que se convertirá en el himno del sindicato ilegal de Polonia Solidarność (Solidaridad).</p>	<p>-El Cabrero: <i>A mí me llaman Cabrero</i></p> <p>-Lole y Manuel: <i>Al alba con alegría</i></p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>Alma</i></p> <p>-Benito Lertxundi: <i>Altabizkar/ Itzaltzuko bardoari</i></p> <p>-Jarcha: <i>Andalucía en pie</i></p> <p>-Paco Muñoz: <i>Anem anant</i></p> <p>-Nuberu: <i>Atiendi, Asturias</i></p> <p>-Joan Isaac: <i>Barcelona, ciutat gris</i></p> <p>-Urko: <i>Biltzen</i></p> <p>-O Carro: <i>Brilo de anxos</i></p>

<p>-Agosto, 3: último concierto de Benedicto en Escairón, despidiéndose de la canción profesional.</p> <p>-Noviembre: escapando de la condena a prisión por las “ofensas a la patria” del año anterior, Suso Vaamonde se exilia, afincándose finalmente en Venezuela.</p>	<p>-Marina Rossell: <i>Bruixes i maduixes</i></p> <p>-María Salgado: <i>Canciones de amor y trabajo</i></p> <p>-Xavier Ribalta: <i>Cançons populars</i></p> <p>-Celso Emilio Ferreiro na voz de Suso Vaamonde</p> <p>-Juan Carlos Senante: <i>Chateaubriand</i></p> <p>-Ana Belén: <i>Con las manos llenas</i></p> <p>-Nuevo Mester de Juglaría: <i>Contentos estamos</i></p> <p>-Carlos Cano: <i>De la luna y el sol</i></p> <p>-Vainica Doble: <i>El eslabón perdido</i></p> <p>-Marisol: <i>Galería de perpetuas</i></p> <p>-Mikel Laboa: <i>Lau-Bost</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>Luna</i></p> <p>-El Cabrero: <i>Luz de luna</i></p> <p>-Joaquín Sabina: <i>Malas compañías</i></p> <p>-Suburbano: <i>Marismas</i></p> <p>-Milladoiro: <i>O berro seco</i></p> <p>-Gente del Pueblo: <i>Otra Andalucía</i></p> <p>-Oskorri: <i>Plazarik plaza</i></p> <p>-La Bullonera: <i>Punto</i></p> <p>- Ovidi Montllor: <i>4.02.42</i></p> <p>-Verode: <i>Ser canario</i></p> <p>-Al Tall: <i>Som de la Pelitrumpeli</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Tal com raja</i></p> <p>-Nuestro Pequeño Mundo: <i>Te añoro</i></p> <p>-Esquirols: <i>Torna, torna Serrallonga</i></p> <p>-Triana: <i>Un encuentro</i></p> <p>-Javier Krahe: <i>Valle de lágrimas</i></p> <p>-Lluís Llach: <i>Verges 50</i></p>
<b>1981</b>	
<p>-Junio, 24: en el marco de las jornadas “Crida a la solidaritat en Defensa de la Llengua, la Cultura i la Nació Catalanes” (respuesta al “Manifiesto de los 2300” aparecido ese año), se celebra en el Camp del Barça un recital multitudinario con Manuel Gerena, Al Tall, Marina Rossell, La Trinca y Lluís Llach, bajo el lema “Som una nació”. Acuden 90.000</p>	<p>-Pau Riba: <i>Amarga crisi</i></p> <p>-Luis Pastor: <i>Amanecer</i></p> <p>-Gato Pérez: <i>Atalaya</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>Ay, amor</i></p> <p>-Nuberu: <i>Canciós dun país</i></p> <p>-Carlos Cano: <i>El gallo de Morón</i></p> <p>-Vainica Doble: <i>El tigre de Guadarrama</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>En tránsito</i></p> <p>-La Trinca: <i>És que m’han dit que...</i></p>

<p>personas.</p> <p>-Julio: el alcalde de Canet de Mar prohíbe, por primera vez y en democracia la celebración de <i>Sis Hores de Cançó</i>.</p> <p>-Raimon graba a lo largo del año, y presenta en diciembre, el disco <i>Totes les cançons</i>: diez discos que comprenden la reinterpretación de toda su obra y nuevas musicalizaciones de poemas catalanes. Mikel Laboa hace lo mismo en su <i>Lau-bost</i>, en dos volúmenes.</p> <p>-Finales de año: el ayuntamiento de Barcelona encarga a La Trinca una canción para la campaña de sensibilización cívica: ésta será “<i>Què bonica ets, Barcelona!</i>”.</p>	<p>-Natxo de Felipe ... <i>eta Oskorri sortu zen</i></p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>Fuga</i></p> <p>-Lourdes Iriondo: <i>Gaztedi berri zalea</i></p> <p>-Maria del Mar Bonet: <i>Jardí tancat</i></p> <p>-Imanol: <i>Jo ezan</i></p> <p>-Maria del Mar Bonet: <i>L'àguila negra</i></p> <p>-Joaquín Sabina, Alberto Pérez, Javier Krahe: <i>La Mandrágora</i></p> <p>-Hilario Camacho: <i>La mirada del espejo</i></p> <p>-María Salgado: <i>La última dama</i></p> <p>-Labordeta: <i>Las cuatro estaciones</i></p> <p>-José Menese: <i>Mi cante a la esperanza</i></p> <p>-Jaume Sisa: <i>Nit de Sant Joan</i></p> <p>-La Trinca: <i>Nou de Trinca</i></p> <p>-Fuxan os Ventos: <i>Quen a soubera cantar</i></p> <p>-Gente del Pueblo: <i>Seguiremos cantando</i></p> <p>-<i>Triana</i></p>
<h2>1982</h2>	
<p>-Premio Ondas para Juan de Loxa por su programa <i>Poesía 70</i>.</p> <p>-Raimon es galardonado con el premio Ciutat de Barcelona en reconocimiento a su trabajo <i>Totes les cançons</i>.</p> <p>-Febrero, 12: la Generalitat de Catalunya concede la Cruz de Sant Jordi (en su primera edición) a Raimon, que la rechaza, y a Lluís Llach, a quien se la recoge su madre, María Grande, por estar éste de gira.</p> <p>-Marzo: Marina Rossell actúa en Bruselas, en un festival organizado por fuerzas de la cultura a modo de réplica al festival de Eurovisión.</p> <p>-Mayo, 23: Suso Vaamonde es agredido durante el recital de una romería ecológica en Galicia por los hechos del año 79. Su madre escribe una apasionada carta de defensa a <i>El País</i>.</p> <p>-Junio: pocos días antes del primer partido del Mundial de Fútbol, tiene lugar en Barcelona un concierto gratuito con Marina Rossell, Ana Belén, Miguel Ríos y La Trinca, que se televisa a todo el Estado español.</p>	<p>-Nuevo Mester de Juglaría: <i>A bombo y platillo</i></p> <p>-Oskorri: <i>Adio Kattalina</i></p> <p>-José Menese: <i>Ama todo cuanto vive</i></p> <p>-Jaume Sisa: <i>Barcelona postal</i></p> <p>-Los Sabandeños: <i>Boleros canarios de amor y trabajo</i></p> <p>-Maria del Mar Bonet: <i>Breviari d'amor</i></p> <p>-Nuestro Pequeño Mundo: <i>Buscando a Moby Dick</i></p> <p>-Mª del Mar Bonet – Al Tall: <i>Cançons de la Nostra Mediterrània</i></p> <p>-Marina Rossell: <i>Cos meu, recorda</i></p> <p>-Suburbano: <i>Danzas rotas</i></p> <p>-Verode: <i>Décimas del Garafiano</i></p> <p>-Urko: <i>Donosti maitia</i></p> <p>-Jarcha: <i>Folklore de Andalucía</i></p> <p>-Lluís Llach: <i>I amb el somriure, la revolta</i></p> <p>-Jarcha: <i>Imagen de Andalucía</i></p> <p>-Milladoiro 3</p> <p>-Juan Carlos Senante: <i>Mojo picón</i></p> <p>-Gato Pérez: <i>Prohibido maltratar a los gatos</i></p>

	-Gente del Pueblo: <i>Simiente de libertad</i>
<b>1983</b>	
<p>-Febrero: Oskorri participa en el 13º Festival de la Canción Política (Festival des Politischen Liedes) en Berlín oriental.</p> <p>-Febrero, 24: muere Agapito Marazuela.</p> <p>-Paco Ibáñez rechaza la Medalla de las Artes y las Letras que le concede el ministro francés Jack Lang.</p> <p>-Por iniciativa de Elisa Serna, se crea la Asociación para la Música Popular, que reúne a cantautores y estudiosos del género, para superar los nuevos problemas que tienen que afrontar en esta nueva etapa. La presidió la propia Elisa Serna y Fernando González Lucini ejerció de vicepresidente.</p> <p>-Mayo, 4: Luis Eduardo Aute protagoniza en el Teatro Salamanca de Madrid el primer concierto <i>Entre amigos</i>: conciertos promovidos por la Asociación para la Música Popular en los que otros artistas arropan al protagonista. Participaron Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Joan Manuel Serrat y Teddy Bautista.</p> <p>-Junio, 7-8: Manuel Picón, Olga Manzano, Rafael Amor, Claudina y Alberto Gambino, representan en el Teatro Salamanca de Madrid el espectáculo <i>Sudaca</i>, que constituye una respuesta al descalificativo lanzado desde el gobierno de Felipe González: el espectáculo es apoyado por Mario Benedetti en su columna de <i>El País</i>: “‘Sudacas’ del mundo, uníos”.</p> <p>-Octubre, 13: Jesús de la Rosa, vocalista del grupo Triana, fallece en accidente de tráfico; poco después se le rendirá un homenaje en un concierto en el que intervinieron Luis Eduardo Aute con Luis Mendo, Víctor Manuel y Ana Belén, Miguel Ríos, Eduardo Bort, Orquesta Mondragón, Medina Azahara y Manglis, con Amaya (Mocedades), Massiel y Lola Flores como presentadoras.</p>	<p>-Joan Manuel Serrat: <i>Cada loco con su tema</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Chanson pour les enfants</i> [Francia]</p> <p>-Luis Pastor: <i>Coplas del ciego</i></p> <p>-El Cabrero: <i>Dale alas...</i></p> <p>-Víctor y Ana <i>En vivo</i></p> <p>-Gato Pérez: <i>Música</i></p> <p>-Jarcha: <i>Folklore de Andalucía</i></p> <p>-Imanol: <i>Iratze okre geldiak</i></p> <p>-Triana: <i>Llegó el día</i></p> <p>- Víctor Manuel: <i>Por el camino</i></p> <p>-El Cabrero: <i>Que corra de boca en boca</i></p> <p>-Jaume Sisa: <i>Roda la música</i></p> <p>-Carlos Cano: <i>Si estuvieran abiertas todas las puertas</i></p> <p>-Al Tall: <i>Tocs i vares</i></p>

1984	
<p>-Enero, 28: patrocinada por Tiempo de Universidad, tiene lugar en el Palacio de Deportes de Madrid, la III Fiesta del Estudiante, con 24 horas de actuaciones musicales de todo estilo que TVE2 retransmitió ininterrumpidamente y en donde el alcalde Enrique Tierno Galván lanzó su histórica admonición al colectivo rockero.</p> <p>-Marzo, 27: En el marco de las actividades de la Asociación para la Música Popular, se produce el recital multitudinario “Cantar en Madrid”, que es retransmitido por Televisión Española a instancias de Antonio Gómez y Antonio Resines, encargando la realización a Emilio Arribas.</p> <p>-Susó Vaamonde vuelve a España y se entrega a las autoridades (ya que el gobierno socialista estaba revisando las condenas del anterior gobierno); pasa cuarenta y seis días en la cárcel de Orense hasta que llega el indulto. Tras esto, ofreció un recital en esta prisión.</p> <p>-Junio, 26 y 28: por primera vez actúa Bob Dylan en España, en Madrid y Barcelona respectivamente, acompañado por el grupo Santana.</p> <p>-Finales de julio: tiene lugar durante cuatro días en Segovia el <i>I Encuentro de Musica Popular “Agapito Marazuela”</i>, que pasará a llamarse <i>Folksegovia</i>.</p> <p>-Diciembre: Antonio Resines, Judas Sanz y Maribel Lombardo forman el conjunto La Mecedora de Cristal.</p> <p>-Por diversos motivos, a finales de este año, la Asociación para la Música Popular se disuelve, y con ella sus proyectos.</p>	<p>-Jarcha: <i>A la memoria de Federico García Lorca</i></p> <p>-Oskorri: <i>Alemanian euskaraz</i></p> <p>-Javier Krahe: <i>Aparejo de fortuna</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Canciones y cuentos tradicionales</i></p> <p>-Lole y Manuel: <i>Casta</i></p> <p>-Rosa León: <i>Cuenta conmigo</i></p> <p>-Antonio Resines: <i>Cuentos, cosas y menos</i></p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>Cuerpo a cuerpo</i></p> <p>-Nuevo Mester de Juglaría: <i>El día de la función</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>El lanzador de cuchillos</i></p> <p>-Raimon: <i>Entre la nota i el so</i></p> <p>-Imanol: <i>Erromantzeak</i></p> <p>-Oskorri: <i>Hau hermosurie</i></p> <p>-Mosaico: <i>Homenaje a Agapito Marazuela</i></p> <p>-Joan Isaac: <i>Inesperat</i></p> <p>-Urko: <i>Kaioen amodioa</i></p> <p>-Gato Pérez: <i>Ke inventen ellos</i></p> <p>-Fuxan os Ventos: <i>Noutrora</i></p> <p>-Paco Muñoz: <i>Prometença</i></p> <p>-Labordeta: <i>Qué queda de ti, qué queda de mí</i></p> <p>-Milladoiro: <i>Solfafría</i></p> <p>-Lluís Llach: <i>T'estimo</i></p> <p>-Vainica Doble: <i>Taquicardia</i></p> <p>-Jaume Sisa: <i>Transcantautor. Última notícia</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Últimos recitales</i></p> <p>-Juan Carlos Senante: <i>Y después... que le pongan salsa</i></p>
1985	
<p>-Enero, 26: IV Fiesta del Estudiante, siguiendo el espíritu del año anterior; las diferencias entre la dirección de RTVE y los organizadores, Javier García Pelayo y Fernando Segundo hicieron que se</p>	<p>-Labordeta: <i>Aguantando el temporal</i></p> <p>-Errobi: <i>Agur T'erdi</i></p> <p>-Maria del Mar Bonet: <i>Anells d'aigua</i></p> <p>-Marina Rossell: <i>Barca del temps</i></p>

<p>desligara en dos: una fiesta casi alternativa y otra más institucional, que tendría lugar algunos días después.</p> <p>-Lluís Llach comparte el premio al mejor compositor del año 1984 de la Academia Francesa del Disco con Leonard Cohen, por su disco <i>T'estimo</i>.</p>	<p>-Lluís Llach: <i>Camp del Barça</i>  -Xavier Ribalta <i>canta a Joan Maragall</i>  -José Menese: <i>Cantes de ida y vuelta</i>  -Nuevo Mester de Juglaría: <i>Coplas del Tío Sidín</i>  -Javier Krahe: <i>Corral de cuernos</i>  -Carlos Cano: <i>Cuaderno de coplas</i>  -Joan Manuel Serrat: <i>El sur también existe</i>  -Benito Lertxundi: <i>Gaueko ele ixilen balada</i>  -Joaquín Sabina: <i>Juez y parte</i>  -Pepe Suero: <i>La tierra que nos parió</i>  -Pablo Guerrero: <i>Los momentos del agua</i>  -Lluís Llach: <i>Maremar</i>  -Luis Pastor: <i>Nada es real</i>  -Luis Eduardo Aute: <i>Nudo</i>  -Imanol: <i>Orhoituz</i>  -Mikel Laboa: <i>6</i>  -Joaquín Díaz: <i>Sephardic ballads and love song</i> [EE.UU]  -Julia León: <i>Sin prisas</i>  -Gente del Pueblo: <i>Sueño blanco</i></p>
<p style="text-align: center;"><b>1986</b></p>	
<p>-Febrero: Pi de la Serra participa en el 16º Festival de la Canción Política (Festival des Politischen Liedes) en Berlín oriental.</p> <p>-Febrero, 14-15: Joaquín Sabina y Viceversa <i>entre amigos</i>, en el Teatro Salamanca de Madrid, con Luis Eduardo Aute, Javier Gurruchaga, Javier Krahe y Ricardo Solfa (Jaume Sisa); el concierto se graba para retransmitirlo el día 23, pero, por orden de la dirección, las cámaras dejan grabar cuando Javier Krahe interpreta “Cuervo ingenuo”.</p> <p>-Marzo, 9: multitudinario recital organizado por la Plataforma cívica para la Salida de España de la OTAN, que reúne a Rosa León, Víctor Manuel, Joaquín Sabina, Topo, Javier Krahe, Ketama, Luis Pastor, Elisa Serna, Marina Rossell, Labordeta y Glutamato Ye-Ye.</p> <p>-Mayo, 6: Rosa León <i>entre amigas</i>, con</p>	<p>-Carlos Cano: <i>A través del olvido</i></p> <p>-Paco Muñoz: <i>Amor i amor</i></p> <p>-Lluís Llach: <i>Astres</i></p> <p>-Suburbano: <i>Calendario</i></p> <p>-Núria Feliu: <i>Cançons d'entre-guerres</i></p> <p>-Suso Vaamonde: <i>Cantarolas para xente miúda</i></p>

<p>Marina Rossell, Amaya, Massiel, Núria Espert, María Dolores Pradera y un coro formado por diversas intelectuales.</p> <p>-Lluís Llach se querella contra el gobierno español por “incumplimiento contractual”, al defender ahora éste la permanencia en la OTAN. No gana, pero las costas las han de pagar demandante y demandado.</p> <p>-Julio, 6: histórico recital de Llach en el Camp Nou de Barcelona, que convoca a más de cien mil personas.</p> <p>-Julio-Agosto: Elisa Serna presenta el programa de radio “Madriterráneo”; también presenta el proyecto <i>Afrodita</i> a RTVE, destinado a la producción de discos de intérpretes femeninas.</p> <p>-Septiembre, 24: Imanol convoca a amigos como Labordeta y Paco Ibáñez para celebrar un recital en memoria de la ex-etarra asesinada por miembros de su banda, Dolores González Catarain “Yoyes”; comienzan las amenazas de muerte contra él, así como el boicot a sus actuaciones; en el año 2000 abandonará Euskadi por estas razones.</p> <p>-Septiembre, 27, 28 y 29: multitudinario recital en Homenaje a las Víctimas del Franquismo, coincidiendo con la publicación del disco homónimo; participan: Joan Manuel Serrat, Carles Engix, Josep Lluís Valdecabres, Brath, Na Lua, Caco Senante, Ramoncín, Elisa Serna, Labordeta, Al Tall, Lluís Miquel i 4Z, Marià Albero, Suso Vaamonde, Paco Muñoz, Música Nostra, Mamen García, José Menese, El Cabrero, Amaia Casasola, Quintín Cabrera, Pablo Guerrero, Rafael Amor, Urko y Javier Krahe</p> <p>-Noviembre, 7: Labordeta <i>entre amigos</i>; participan Javier Ruibal, Ovidi Montllor, Joaquín Sabina, Imanol, Javier Maestre (La Bullonera), Paco Ibáñez y Puturrú de Fuá.</p> <p>-Noviembre, 8: Lluís Miquel <i>entre amigos</i>, en el Teatro Principal de Valencia; junto a él y a Els 4Z Orquesta, aparecen Pi de la Serra, Joaquín Sabina y</p>	<p>-Gato Pérez: <i>Gato x Gato</i></p> <p>-Hilario Camacho: <i>Gran ciudad</i></p> <p>-Varios: <i>Homenaje a las víctimas del franquismo</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Kantes djudeo-espanyoles</i></p> <p>-Imanol: <i>Mea kulparik ez</i></p> <p>-Suso Vaamonde: <i>Menceres</i></p> <p>-Luis Pastor: <i>Por la luna de tu cuerpo</i></p> <p>-Enrique Morente: <i>Sacromonte</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>Siempre hay tiempo</i></p> <p>-Hilario Camacho: <i>Subir subir</i></p> <p>-La Trinca: <i>Trinca, sexe i rockanrool</i></p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>Veinte canciones de</i></p>
--	---

Joan Manuel Serrat.	<i>amor y un poema desesperado</i>
<b>1987</b>	
<p>-Febrero, 24: Benedicto y Pi de la Serra entre los portadores del féretro de José Afonso.</p> <p>-Lluís Llach debuta como barítono con el “Réquiem” de Fauré, bajo la dirección de Jean-Claude Casadesus en el Palacio de los Congresos y de la Música de París.</p> <p>-Abril 25 y Mayo 23: amigos de José Afonso organizan el homenaje <i>Enquanto há força</i>, idea que había arrancado ya en vida del cantante al conocerse su enfermedad; musicalmente intervienen músicos de Portugal, como la Banda de Grândola, João Afonso y José Mário Branco; y de Galicia, como Coral de Ruada, Milladoiro, Bibiano y Benedicto.</p> <p>-Paco Ibáñez vuelve a rechazar la medalla del ministro Jack Lang.</p>	<p>-Taburiente: <i>A la quinta verde</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Bienaventurados</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Canciones de la Comunidad de Madrid</i></p> <p>-Ricardo Solfa (Sisa): <i>Canta a la novia</i></p> <p>-Maria del Mar Bonet: <i>Gavines i dragons</i></p> <p>-Javier Krahe: <i>Haz lo que quieras</i></p> <p>-La Trinca: <i>Marro</i></p> <p>-Benito Lertxundi: <i>Mauleko bidean... izatearen mugagabea</i></p> <p>-Nuberu: <i>Mineros</i></p> <p>-Raimon: <i>Presencias i oblit</i></p> <p>-José Menese: <i>Puerta Ronda</i></p> <p>-Labordeta: <i>Qué vamos a hacer</i></p> <p>-Carlos Cano: <i>Quédate con la copla</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Romances de allá y de acá</i></p> <p>-Lluís Miquel: <i>Silenci, gravem</i></p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>Templo</i></p>
<b>1988</b>	
<p>-Varios históricos de la Nova Cançó se encierran por dos días en los locales de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, en respuesta a la llamada de la Associació de Cantants i Intèrprets Professionals en Llengua Catalana (ACIC), contra el trato discriminatorio que les da las emisoras públicas catalanas y el canal TV3.</p> <p>-Raúl Alcover recibe el Goya y el reconocimiento de “compositor revelación del año” por la banda sonora de <i>Los invitados</i>, de Víctor Barrera.</p> <p>-Paco Ibáñez actúa cinco días en el Olympia con el Cuarteto Cedrón; también actuará una semana en el Teatro Alcalá de Madrid.</p>	<p>-Luis Pastor: <i>Aguas abril</i></p> <p>-Taburiente: <i>Atlántico</i></p> <p>-Javier Krahe: <i>Elíjeme</i></p> <p>-El Cabrero: <i>Encina y cobre</i></p> <p>-Enrique Morente: <i>Escenas flamencas</i></p> <p>-Lluís Llach: <i>Geografia</i></p> <p>-El Cabrero: <i>Le sigo cantando a Huelva</i></p> <p>-Mikel Laboa: <i>Lekeitioak</i></p> <p>-Carlos Cano: <i>Luna de abril</i></p> <p>-Nuevo Mester de Juglaría: <i>Para bailar</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>Qué te puedo dar</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Romances de allá y de acá II</i></p> <p>-Marina Rossell: <i>Rosa de foc</i></p>
<b>1989</b>	
<p>-Febrero, 24: Pi de la Serra <i>entre amigos</i>, en el Palau de la Música Catalana de</p>	<p>-Maria del Mar Bonet: <i>Ben a prop</i></p> <p>-Xavier Ribalta: <i>Cants íntims d'Apel·les</i></p>



<p>Barcelona; le acompañan Ana Belén, Joan Manuel Serrat, Luis Eduardo Aute, Luis Mendo y Joaquín Sabina.</p> <p>-Noviembre, 5: amigos de Imanol, como Labordeta y Paco Ibáñez, organizan el recital “Bajo el miedo”, en respuesta a las amenazas que recibe el cantautor vasco desde la extrema izquierda abertzale.</p>	<p><i>Mestres</i></p> <p>-Manuel Gerena: <i>Del sur vengo a ti</i></p> <p>-Verode: <i>El parrandero</i></p> <p>-Mikel Laboa: <i>12</i></p> <p>-Joan Manuel Serrat: <i>Material sensible</i></p> <p>-Imanol: <i>Muga beroetan</i></p> <p>-Benito Lertxundi: <i>Pazko gaiardi ondua</i></p> <p>-El Cabrero: <i>Por la huella del fandango</i></p> <p>-Pi de la Serra, varios: <i>Qui té un amic...</i></p> <p>-Joaquín Díaz: <i>Romances de allá y de acá III</i></p> <p>-Ana Belén: <i>Rosa de amor y fuego</i></p> <p>-Luis Eduardo Aute: <i>Segundos fuera</i></p> <p>-Víctor Manuel: <i>Tiempo de cerezas</i></p> <p>-Labordeta: <i>Trilce</i></p>
---	--

<sup>i</sup> Esta anécdota está recogida en Rodríguez Tejada II.

\* Extracto: «infracciones al reglamento de espectáculos, que prohíbe terminantemente que los artistas se dirijan al público y establezcan diálogo con él, cosa que el señor Llach hizo en reiteradas ocasiones, profiriendo expresiones que la autoridad gubernativa ha estimado como atentatorias a las instituciones y a la legislación vigente», Pep Blay, 25.

## Abstract

### ***The Formation of A Culture Of Resistance Through The Social Song***

**Key Words:** Anti-Francoism, Engaged Literature, Resistance, Social Song, Social Poetry, Songwriters.

#### **Introduction**

There are, at least, three meanings of the Spanish acceptations of the word *Resistance* about which our work is based: 1) the attempt of putting up the action of a force; 2) a force opposing to the movement of a machine, and must be beaten by strength; and 3) the passive rejection to do something. Three acceptations from Mechanics that are applicable to Human reality and condition, as for we can understand it as a reaction of survival: i.e. the psychical and biological ways in which persons react to diverse negatives charges of life itself; charges that can be of political and social nature too. Therefore, the Bertolt Brecht's simile of popular philosophy as boxing: the art of fitting a blow and be able to stand up every time one falls down, and not really knowing how to blow.

In this way, we find good reasons for thinking that, what really brings success and popular acceptance to an engaged art expression, is a rooting on this Human capacity for resisting those negative sides of life, specially when it occurs under a dictatorship or lack of freedom: the slavery of Afro-American people, the *pogroms* against Jews, the marginalization of gypsies, or the Francoist dictatorship; we enclose our area of study to this last and how art and culture were a reply against it, its implications and social-political precepts, also, of course, its abuse of power and violation of Human Rights, making, above all, a vindication of *common* people and their life.

Enclosing much more our area of study between the diverse artistic expressions against dictatorship in Spain and in their diverse periods of time, we chose the Spanish song-writing movement, or social songs, that took place from 1960 to 1980 as a way of denouncing Francoist regime's injustices. A movement that begins with the *Nova Cançó Catalana* (Catalonian New Song), with Raimon among others, and the Spanish poetry sung by Paco Ibáñez. Soon, there will be other ramifications and movements in every language and region, with common characteristics and objectives.

The reason for this enclosing is for it can be considered as the end in the process of the making of a popular art that begun in the 30's Decade (even before): the attempts to spread among the more possible people the poetry, that was a yearning of the '50s poets as Gabriel Celaya or Blas de Otero, and, with the backing of music, the setting of the poetry into music and new lyrics with high poetic quality, it seemed to become reality. Other reason is for our conception of Human resistance seems to manifest in a more natural and clear way than any others artistic languages, perhaps due to the peculiar characteristics of music and song: its quickness of spreading, daily nature and easy accessibility to it than any other arts. But, overall, the reflection in these songs of the common people and their lives, thoughts, ways, hopes and concerns: i.e., their sensibility.

## Objectives

The goals of the work are, basically, three. In descending order, these are: prove the relations of descent between Spanish social song and the previous poetic movements, especially '50s poetry; prove the manifestation of reflection of resistance in this kind of songs; and try to give an answer to the problem of how moral and social expressions of art are more effective than others expressions with the concept of resistance.

All expression of an engaged art has an appellation to the dimension of resistance, in varying degrees: among other elements, it can be trace a line through the artistic manifestation of all ages, where the engagement turns to be more or less manifestly. Following this trace, it can be found the social song at the top, but not as perfection. But, at least until XX century, engagement in song seems to be just in folk-songs: before, there was only in some specific cases and in some people singers. So, the heir of engagement in song-writing is double. On the one hand, folklore and people songs, that is a reflection of lowest social classes' ways of living; and, on the other, social literature and poetry, which influence is traceable through the similes, motifs and literary devices, besides the setting into music of those poems. We should point up this relation by comparison and points in common.

The second objective is about how the song can reflect the dimension of resistance; partly, is reached by demonstrating the first: that is an heir from people song and the precedent poetry.

The resolution of both objectives, shall give us the answer to the third objective as a conclusion.

With the demonstrations of these objectives, we should try to give, not a solution, but an explanation to how art can be effective in social and political themes, understanding political not so as the practice of a kind of activism, as the public use as citizen, attending to the etymology of the word.

## Results

For the first objective, we look at those principal influences: folklore and literature; following to the '30s intellectuals, we call both as *cultural legacy*, and let's consider each one.

People's song and folklore were an important, although contradictory (due to the abuse of folklore by the regime) referent, for many Spanish songwriters and folksingers, who sometimes searched their influences in any other foreigner styles (French songs, Latin-American, U.S. folk, etc.). Anyway, folksong gave an answer to diverse questions and troubles, as the massive influence of foreigner "commercial" music, the indirect apology of regime in the so called *Spanish song* (Andalusian folklore cliché and platitudes for tourists) and the national commercial music. But the most influence that folksong made over the Spanish song-writing was the input of the working classes' points of view, ways of living and thinking. Many Spanish intellectuals, in the past, maintain that folklore, opposing to conservative folklorist, was a way for a regeneration in Spain, also a opposition to an aristocracy and bourgeois society: from Antonio Machado y Álvarez to his son, Antonio Machado, through Miguel de Unamuno and his conception of *intrahistory* (intrahistoria); beside Antonio Gramsci, who declared that folksong and people culture was the

reflection of a thought opposed to bourgeois way of life and thinking. Folksong and people culture shall give to Spanish songwriters some characteristic notes.

In literature and poetry, we find a very long trace, even only considering Spanish culture; for we take just in consideration Spanish poetry of '40s and '50s: Gabriel Celaya, Blas de Otero, Gloria Fuertes, Celso Emilio Ferreiro, Salvador Espriu or Gabriel Aresti; but not forgetting the influence of the Republican poetry during Civil War, Generation of '27 and others, especially Federico García Lorca, Antonio Machado, León Felipe, Miguel Hernández and Rafael Alberti, among others. Their most valorous input to the Spanish songwriting was their moral posture through poetry: their engagement. By that reason, the cultural legacy, joining the vindication of progressive artists, intellectuals, politicians and persons of the Republic, can be divided in three: a musical legacy, a literary legacy and moral legacy.

The second objective was demonstrated by the application of a serial of dimensions of engaged art, as are objectivity and realism, when singer describes the reality of his time and country, but not excluding a sort of utopian dimension when it's presented a best future state of things. The rejection of every kind of elitism is fundamental, especially if it's wanted to be popular, so the most of the songwriters denied being pop-stars. Popularism is the dimension that describes the wish of the artist for going beyond to people and being accepted by them. Also the artist must to show the relations and troubles in their historic time. So, the more popular and the more "historic" an artist could be, the more universal shall be, because, as the classic writers, the more an artist dives into his time and people, the more people shall get his production. Humanism is an essential dimension on engaged arts productions: is the reflection of Human dimensions, but also the daily life of the people, their passions and fears; it's an aspect that, in a dictatorship, can become into political reflexions. And, bound to his, there is the dimension of collectivism, for the most of these productions are conceived as a choral work: a collective protagonist.

Analyzing these dimensions, we have the answer to the third objective. People culture, as it reflects the way of living, thinking, feelings, concerns..: i.e., *sensibility*, is a reflection of the Human dimension of resistance; and, as far this culture is opposite to hegemonic culture, it can be considered as a *culture of resistance*. When artists try to reflect that dimension, they're trying to make a *culture for resistance*, which can be turn into *of resistance* when people accept it. For that reason, the artist should be as more popular as he could.

Culture of resistance has a serial of elements that define it. One is to be the expression of the people who are not leaders of their society: workers, peasants, emarginated groups, etc. In second place, it's a try of remember of past facts, meaning the wish of fulfilment of the past possibilities; beside that, a kind of utopian thinking, for that's an approach to a better state of things. Culture of resistance, as opposed to official culture, makes a disclosure of reality, hidden by official culture, and a demystification of its social, political and historical myths. For the artists who wish to make a culture of resistance, is important to have faith in the power of the words (although is a pragmatic faith) and obey the moral imperative of caring about the more disadvantaged.

## Conclusions

Social song has the two elements: is popular, as their authors wishes so, and is culture, but always popular. Popular and cultural are two essentials elements of a culture for resistance: for popular is always an opposition to official culture, and culture is always a critic to the hegemony.

As James C. Scott maintains, culture of resistance needs some kind of places for its formation: a places separated from dominators where dominated could freely express themselves and share their thoughts, hopes and concerns. It also needs of a kind of agents who spread it between other dominated. Spanish social songs and their performers played those roles: as a kind of place of encounter and sharing of feelings and ideas, and as agents of communication of that among other communities or groups of dominated: students, workers, peasants, etc.

This culture of resistance has, also, an important component: the epic component. Epic element has influences of Bertolt Brecht's dramaturgy, Marx and Engels' dialectical materialism and Unamuno's *intrahistory*. The expressions of culture of resistance narrates the history of the subordinated social classes, making them protagonists of History, opposite to the official History of the winners and the mandataries. It works too making a demystification of official culture and the recovery of dignity of the people classes.

So, culture of resistance is, overall, an essential part of people culture plus the cultural productions people has already accepted. A culture for resistance is that which wishes to be a part of that culture, to become into culture of resistance; for that, artists must have in their production all those enumerated elements and dimensions. The process a culture for resistance becomes into culture of resistance happens in this way: the artist, through a direct contact with population, catalyzes their sensibilities (those elements that use to be expressed in culture of resistance), processing it in an artistic expression that is gave back to people; when this people recognize them in that expression, this shall turn into culture of resistance, that is the same as to be a part of people culture.

Spanish social singers made this perfectly: having a direct contact with people, learning their sensibility (hopes, fears, concerns, worries, aspirations, wishes, way of living and thinking, etc.), catalyzing it and giving it back to the people, who felt identified with those poems and songs. Then, there were songs that could be taken, individual or collectively, as an expression of themselves and as a tool for protesting against dictatorship and resist it too.

As general conclusion, the presence of resistance in the artwork is that element that makes an audience jump out shouting: "That is!"; the element that make people see themselves reflected in an artwork and what the artists must remember for reaching a kind of social or pedagogic influence over their audience.

## Resumen

### ***La formación de una Cultura de la Resistencia a través de la Canción Social***

**Palabras Clave:** Anti-Franquismo, Canción Social, Cantautores, Literatura Comprometida, Poesía Social, Resistencia

#### **Introducción**

Hay, al menos, tres sentidos de las acepciones de la palabra *Resistencia* sobre las que nuestro trabajo se basa: 1) el intento de oponerse a la acción de una fuerza; 2) la fuerza opuesta al movimiento de una máquina, y que debe ser vencida por la fuerza; y 3) el rechazo pasivo a hacer algo. Tres acepciones de la Mecánica que son aplicables a la realidad y condición humana, en cuanto lo entendemos como una reacción de supervivencia: es decir, los modos psíquicos y biológicos en los que las personas reaccionan a varias cargas negativas de la vida; cargas que pueden ser también de naturaleza política y social. De ahí el símil de Bertolt Brecht de la filosofía popular como boxeo: el arte de encajar un golpe y ser capaz de levantarse cada vez que se cae, y no tanto el saber cómo golpear.

En este sentido, encontramos buenas razones para pensar que, lo que de verdad concede éxito y aceptación popular a una expresión de arte comprometido, es su enraizamiento en esta capacidad humana de resistir aquellos aspectos negativos de la vida, especialmente cuando suceden bajo una dictadura o la falta de libertad: la esclavitud del pueblo afro-americano, los pogromos contra los judíos, la marginación de los gitanos, o la dictadura franquista; acotamos nuestro campo de estudio a esta última y a cómo el arte y la cultura fueron una respuesta contra ella, sus implicaciones y preceptos socio-políticos, además de, por supuesto, su abuso de poder y violación de los Derechos Humanos, haciendo, sobre todo, una reivindicación de la gente *común* y su vida.

Acotando aun más nuestra área de estudio entre las varias expresiones artísticas contra la dictadura en España y en sus diferentes periodos de tiempo, elegimos el movimiento de canción de autor en España, o canción social, que tuvo lugar desde 1960 a 1980 como una forma de denunciar las injusticias del régimen franquista. Un movimiento que comienza con la *Nova Cançó* catalana, con Raimon entre otros, y la poesía española cantada por Paco Ibáñez, pronto habrá otras ramificaciones y movimientos en cada lenguaje y región, con características y objetivos comunes.

La razón de este acotamiento es porque puede ser considerado como el final de un proceso de formación de un arte popular que comenzó en la década de los 30 (incluso antes): los intentos de difundir entre la mayor gente posible la poesía, que fue un anhelo de los poetas de los 50 como Gabriel Celaya o Blas de Otero, y, con el apoyo de la música, la musicalización de la poesía y nuevas letras con alta calidad poética, parecieron volverse realidad. Otra razón es porque nuestra concepción de la resistencia humana parece manifestarse de una manera más natural y clara que en cualquier otro lenguaje artístico, quizás debido a las características peculiares de la música y la canción: su rapidez de difusión, cotidianidad y fácil accesibilidad para ello que cualquier otra arte.

Pero, sobre todo, el reflejo en estas canciones de las vidas, pensamientos, caminos, esperanzas e inquietudes de la gente común: es decir, su sensibilidad.

## Objetivos

Las metas del trabajo son, básicamente, tres. En orden descendiente, son: demostrar las relaciones de descendencia entre la canción social española y los movimientos poéticos anteriores, especialmente la poesía de los 50; demostrar la manifestación del reflejo de la resistencia en este tipo de canciones; y tratar de dar una respuesta al problema de cómo las expresiones morales y sociales del arte son más efectivas que otras expresiones con el concepto de resistencia.

Toda expresión de arte comprometido tiene una apelación a la dimensión de resistencia en diversos grados: entre otros elementos, se puede rastrear una línea a través de las manifestaciones artísticas de todas las eras, donde el compromiso resulta estar más o menos manifiesto. Siguiendo este rastro, pueden encontrarse la canción social en la cima, pero no como perfección. Pero, al menos hasta el siglo XX, el compromiso en las canciones parece estar sólo en las canciones populares: antes, sólo lo hay en algunos casos específicos y en algunos cantantes populares. Entonces, la herencia del compromiso en la canción de autor es doble. Por un lado, folklore y canción popular, que son un reflejo de los modos de vida de las clases sociales más bajas; y, por otro lado, la literatura y la poesía social, cuya influencia es rastreable en los símiles, motivos y recursos literarios, además de la musicalización de esos poemas. Debemos poner de relieve esta relación por comparaciones y puntos comunes.

El segundo objetivo trata de cómo la canción puede reflejar la dimensión de la resistencia; en parte, se logrará demostrando el primero: que es una herencia de la canción popular y de la poesía precedente.

La resolución de los dos objetivos nos dará la respuesta al tercer objetivo como conclusión.

Con la demostración de estos objetivos, debemos intentar dar, no un solución, sino una explicación a cómo el arte puede ser efectivo en asuntos sociales y políticos, entendiendo la política no tanto como la práctica de un tipo de activismo, como el uso público como ciudadano, atendiendo a la etimología de la palabra.

## Resultados

Para el primer objetivo, observamos aquellas influencias principales: folklore y literatura; siguiendo a los intelectuales de los años 30, llamamos a ambas *herencia cultural*, y consideramos a cada una.

La canción popular y el folklore fueron una importante, aunque contradictoria (debido al abuso del folklore por el régimen) referente para muchos cantautores y cantantes folk españoles, que a veces buscaron sus influencias en algún otro estilo extranjero (canción francesa, latino-americana, folk estadounidense, etc.). De todas formas, la canción popular proporcionó una respuesta a diversas cuestiones y problemas, como la masiva influencia de la música “comercial” foránea, la apología indirecta del régimen en la tan llamada *Canción española* (cliché de folklore andaluz y tópicos para turistas) y

la música comercial nacional. Pero la mayor influencia que la canción popular hizo sobre la canción de autor española fue la introducción de los puntos de vista, modos de vivir y de pensar de las clases trabajadoras. Muchos intelectuales españoles, en el pasado, sostuvieron que el folklore, al contrario que los folkloristas conservadores, fue un modo de regeneración de España, además de una oposición a una sociedad aristocrática y burguesa: de Antonio Machado y Álvarez a su hijo, Antonio Machado, pasado por Miguel de Unamuno y su concepción de intrahistoria; junto a Antonio Gramsci, quien declaró que la canción y la cultura popular era el reflejo de un pensamiento opuesto al modo de vida y pensamiento burgués. La canción y la cultura popular dará a los cantautores españoles algunas notas características.

En literatura y poesía, encontramos un rastro muy largo, incluso sólo considerando la cultura española; por eso tomamos sólo en consideración la poesía española de los 40 y 50: Gabriel Celaya, Blas de Otero, Gloria Fuertes, Celso Emilio Ferreiro, Salvador Espriu o Gabriel Aresti; pero sin olvidar la influencia de la poesía republicana durante la guerra civil, la Generación del 27 y otros, especialmente Federico García Lorca, Antonio Machado, León Felipe, Miguel Hernández y Rafael Alberti, entre otros. Su aportación más valiosa a la canción de autor fue su postura moral a través de la poesía: su compromiso. Por esta razón, la herencia cultural, uniendo la reivindicación de artistas, intelectuales, políticos y personas progresivas de la República, puede dividirse en tres: un legado musical, un legado literario y un legado moral.

El segundo objetivo quedó demostrado por la aplicación de una serie de dimensiones de arte comprometido, como son la objetividad y el realismo, cuando el cantante describe la realidad de su tiempo y país, pero sin excluir un tipo de dimensión utópica cuando se presenta un mejor estado futuro de cosas. El rechazo de todo tipo de elitismo es fundamental, especialmente si se quiere ser popular, de manera que la mayoría de los cantautores se negaron a ser ídolos juveniles. El popularismo es la dimensión que describe el deseo del artista de ir hacia el pueblo y ser aceptado por él. Además, el artista debe mostrar las relaciones y problemas de su momento histórico. Así, cuanto más popular e histórico un artista pueda ser, más universal será, porque, como los escritores clásicos, cuanto más un artista se sumerge en su tiempo y pueblo, a más gente le llegará su producción. El humanismo es una dimensión esencial en las producciones de arte comprometido: es el reflejo de las dimensiones humanas, pero también la vida cotidiana de la gente, sus pasiones y miedos; es un aspecto que, en dictadura, puede convertirse en reflexiones políticas. Y, unido a ésta, está la dimensión de colectivismo, pues la mayor parte de estas producciones son concebidas como un trabajo coral: un protagonista colectivo.

Analizando estas dimensiones, tenemos la respuesta al tercer objetivo. La cultura popular, en cuanto refleja el modo de vivir, pensar, sentir, inquietudes..., es decir, *sensibilidad*, es un reflejo de la dimensión humana de resistencia; y, en tanto esta cultura se opone a la cultura hegemónica, se puede considerar como una *cultura de la resistencia*. Cuando los artistas intentan reflejar esa dimensión, están tratando de hacer una *cultura para la resistencia*, que puede convertirse en *de la resistencia* cuando el pueblo lo acepta. Por esa razón, el artista debería ser lo más popular que pueda.

La cultura de la resistencia tiene una serie de elementos que la definen. Uno es ser la expresión de la gente que no son líderes de su sociedad:



trabajadores, campesinos, grupos marginados, etc. En segundo lugar, es un intento de recordar hechos pasados, significando el cumplimiento de posibilidades pasadas; además de esto, un tipo de pensamiento utópico, por ser un acercamiento a un mejor estado de cosas. La cultura de la resistencia, como opuesta a la cultura oficial, hace un desvelamiento de la realidad, escondida por la cultura oficial, y una desmitificación de sus mitos sociales, políticos e históricos. Para los artistas que deseen hacer una cultura de la resistencia, es importante tener fe en el poder de las palabras (aunque es una fe práctica) y obedecer el imperativo moral de preocuparse por los más desfavorecidos.

## **Conclusiones**

La canción social tiene los dos elementos: es popular, en cuanto sus autores lo desean, y es cultura, pero siempre popular. Popular y cultural son dos elementos esenciales de una cultura para la resistencia: pues popular es siempre una oposición a la cultura oficial, y la cultura es siempre una crítica a la hegemonía.

Como sostiene James C. Scott, la cultura de la resistencia necesita de un tipo de lugares para su formación: unos lugares separados de los dominadores, donde los dominados puedan expresarse libremente y compartir sus pensamientos, esperanzas e inquietudes. Se necesita también de un tipo de agentes que la difundan entre otros dominados. La canción social en España y sus intérpretes jugaron esos papeles: como una especie de lugar de encuentro y compartimiento de sentimientos e ideas, y como agentes de comunicación de ello entre otras comunidades o grupos de dominados: estudiantes, trabajadores, campesinos, etc.

Esta cultura de la resistencia tiene, además, un importante componente: el componente épico. El elemento épico tiene influencias de la dramaturgia de Bertolt Brecht, del materialismo dialéctico de Marx y Engels, y de la intrahistoria de Unamuno. Las expresiones de la cultura de la resistencia narran la historia de las clases sociales subordinadas, haciéndoles protagonistas de la Historia, en oposición a la historia oficial de los ganadores y los mandatarios. Funciona también haciendo una desmitificación de la cultura oficial y la recuperación de la dignidad de las clases populares.

Así, la cultura de la resistencia es, sobre todo, una parte esencial de la cultura popular más las producciones culturales que la gente ya haya aceptado. Una cultura para la resistencia es aquella que desea ser parte de esa cultura, convertirse en cultura de la resistencia; para ello, los artistas deben tener en su producción todos esos elementos y dimensiones enumeradas. El proceso en el que una cultura para la resistencia se convierte en cultura de la resistencia, ocurre de esta manera: el artista, mediante un contacto directo con la población, cataliza sus sensibilidades (esos elementos que suelen estar expresados en la cultura de la resistencia), procesándola en una expresión artística que es devuelta al pueblo; cuando este pueblo se reconoce en esa expresión, ésta se convertirá en cultura de la resistencia, que es lo mismo que ser parte de la cultura popular.

Los cantantes sociales españoles lo hicieron perfectamente: teniendo contacto directo con el pueblo, aprendiendo su sensibilidad (esperanzas, miedos, inquietudes, preocupaciones, aspiraciones, deseos, forma de vivir y de

pensar, etc.), catalizándolo y devolviéndoselo al pueblo, quien se sintió identificado con esos poemas y canciones. Entonces, hubo canciones que podían ser tomadas, individual o colectivamente, como una expresión de ellos mismo y como una herramienta para protestar contra la dictadura y resistirla también.

Como conclusión general, la presencia de la resistencia en la obra de arte es ese elemento que hace que una audiencia salte gritando: “¡Eso es!”; el elemento que hace que la gente se vea a sí misma reflejada en una obra de arte y que los artistas deben recordar para conseguir una especie de influencia social o pedagógica sobre su público.